

# Baudelaire et la métaphysique

écrit par Arthur | 11 décembre 2021



La littérature ne cesse de servir d'exemple à la philosophie (ici prenons l'exemple de Hume citant *Don Quichotte* pour illustrer le raffinement du goût), mieux encore, la philosophie est née dans la littérature (on pense ici au poème de Parménide). Mais qu'en dire aujourd'hui ? L'époque contemporaine ne fait pas exception, Sartre concédait que dans tout texte philosophique « il y a une prose littéraire cachée » (*Qu'est-ce que la littérature ?*), et pour prendre un exemple plus symbolique, Jean-Louis Chrétien, au-delà de la philosophie, était poète. Passées ces précisions, il reste à le démontrer. Nous avons ici choisi de commenter un poème de Charles Baudelaire, plus précisément un extrait du poème « Le voyage », issu des *Fleurs du mal*. Sans faire l'affront de présenter Baudelaire, rappelons simplement qu'il s'agit d'un des poètes les plus importants de la modernité poétique, érigé par Paul Valéry en pionnier de cette modernité, pour avoir notamment inspiré Rimbaud, Verlaine et Mallarmé. On reconnaît à Baudelaire deux choses : l'amour du beau qu'il illustre dans l'utilisation du vers classique qui est l'alexandrin (dans *Les Fleurs du mal*) contrebalancé par des images souvent violentes et laides (on pense alors au poème « Une charogne »). Aujourd'hui, nulle image déplaisante dans le poème choisi, il s'agit d'un extrait qu'il conviendra d'illustrer de nombreux exemples métaphysiques qui sonderont la profondeur de ses quelques strophes. Le but de cet exposé est bien de montrer en quoi un bon poème comporte un nombre conséquent d'implications philosophiques, et dans notre cadre, métaphysiques.

L'extrait choisi sera l'occasion d'une réflexion sur l'idée de *limite* opposée à l'*illimité*, autour d'une simple question : en quoi, pour Baudelaire, l'illimité se cache-t-il dans la limite ?

Premièrement, la limite qu'aborde Baudelaire est la limite même de la vision de l'homme, une limite inhérente à son *cadre*, par nature limité. Cette première limite est une limite sensible, il s'agit de la limite corporelle de l'homme ; mais cette limite ne sert qu'à révéler les limites dans lesquelles la beauté se montre. Ces limites de la beauté révéleront dans un deuxième temps la limite de l'entendement humain à recevoir ce don du Beau. Le thème de la *vision poétique* érigera dans un dernier temps la limite du poème pour manifester l'éternité des formes poétiques.

extrait, « Le voyage », *Les Fleurs du mal*.

### III

Étonnants voyageurs ! quelles nobles histoires  
Nous lisons dans vos yeux profonds comme les mers !  
Montrez-nous les écrins de vos riches mémoires,  
Ces bijoux merveilleux, faits d'astres et d'éthers.

Nous voulons voyager sans vapeur et sans voile !  
Faites, pour égayer l'ennui de nos prisons,  
Passer sur nos esprits, tendus comme une toile,  
Vos souvenirs avec leurs cadres d'horizons.

Dites, qu'avez-vous vu ?

### IV

" Nous avons vu des astres  
Et des flots ; nous avons vu des sables aussi ;  
Et, malgré bien des chocs et d'imprévus désastres,  
Nous nous sommes souvent ennuyés, comme ici.

La gloire du soleil sur la mer violette,  
La gloire des cités dans le soleil couchant,  
Allumaient dans nos cœurs une ardeur inquiète  
De plonger dans un ciel au reflet alléchant.

Les plus riches cités, les plus grands paysages,  
Jamais ne contenaient l'attrait mystérieux  
De ceux que le hasard fait avec les nuages.  
Et toujours le désir nous rendait soucieux !

- La jouissance ajoute au désir de la force.  
Désir, vieil arbre à qui le plaisir sert d'engrais,  
Cependant que grossit et durcit ton écorce,  
Tes branches veulent voir le soleil de plus près !

Grandiras-tu toujours, grand arbre plus vivace  
Que le cyprès ? - Pourtant nous avons, avec soin,  
Cueilli quelques croquis pour votre album vorace,  
Frères qui trouvez beau tout ce qui vient de loin !

Nous avons salué des idoles à trompe ;  
Des trônes constellés de bijoux lumineux ;  
Des palais ouvragés dont la féerique pompe  
Serait pour vos banquiers un rêve ruineux ;

" Des costumes qui sont pour les yeux une ivresse ;  
Des femmes dont les dents et les ongles sont teints,

Et des jongleurs savants que le serpent caresse. “

## I) La limite du cadre

L'image du cadre est chère à Baudelaire. Le cadre en tant qu'il limite la vue en la concentrant sur une *vision* particulière et empêche la divagation poussée et aveuglante au premier sens du terme : c'est en ce sens que le v. 8 évoque les « cadres d'horizons », la limite extrême à la vision de l'homme sur la Terre qui ne saurait dépasser l'horizon. Définir un cadre à sa pensée (et dans le cadre du poème, cette remarque est saisissante) permet d'approfondir le plus précisément possible le sujet que traite le philosophe et permet, en dernière instance, de sculpter le *concept*, qui est un « cadre » en soi. La cadre découpe *ce qui est vu* en une portion limitée du visible en forçant le voyant à *mieux voir* ce qui est pointé du doigt :

« [250c] (...) Je reviens à la beauté. Elle brillait alors, comme nous le disions, [250d] parmi toutes les autres essences. Tombés en ce monde, nous l'avons reconnue plus distinctement que toutes les autres par l'intermédiaire du plus lumineux de nos sens. La vue est en effet le plus subtil des organes du corps ; cependant elle n'aperçoit pas la sagesse, car nous sentirions naître en nous pour elle d'incroyables amours, si son image ou les images des autres objets vraiment aimables pouvaient se présenter à nos yeux aussi distinctement que celle de la beauté. Seule la beauté a reçu en partage d'être à la fois la chose la plus manifeste (ἐκφανέστατον). » (*Phèdre*, 250 c-d)

S'il semble facile de voir dans cette réduction du regard à une portion du phénomène visible une sorte de *réduction phénoménologique*, une approche du *phénomène pur*, retenons que l'analyse philosophique de Baudelaire sera concentrera essentiellement sur un parallèle métaphysique et non phénoménologique. Il semble néanmoins important de noter les accointances entre poétique baudelairienne et phénoménologie.

Dans la vision de l'objet, retenons que *ce qui est le plus manifeste*, c'est-à-dire *ce qui apparaît* immédiatement, n'épuise pas le phénomène et n'est qu'une façade peu intéressante en vue de quelque chose de caché au sein même de l'apparition. Rappelons le quatrain :

« Nous avons vu des astres  
Et des flots ; nous avons vu des sables aussi ;  
Et, malgré bien des chocs et d'imprévus désastres,  
Nous nous sommes souvent ennuyés, comme ici. »

Ici même, la notion de « chocs » renvoie aux limites imposées par le cadre de la vision : or l'apparition seule du cadre n'est pas l'intérêt qu'il faut déceler. En réalité, la vision concentrée *dans* le cadre renferme un secret, et est seule susceptible d'être frappée de *beauté*.

Cette notion baudelairienne du cadre révélant la beauté est à mettre en relation immédiate avec la philosophie esthétique kantienne. Si le *vu* en tant qu'il est limité révèle la forme de l'objet par la concentration accrue du *voyant*, le cadre révèle le concept vu et donc *pensé* : la limite imposée est une métonymie de la limite de l'entendement humain. Or parler en ces termes met en exergue la nécessité de recourir à la troisième *Critique* de Kant. Ce dernier affirme dans le §23 de « L'Analytique du sublime » (*Critique de la*

*faculté de juger*, II) que :

« Le beau de la nature (*Das Schöne der Natur*) concerne la forme de l'objet, qui consiste dans la limitation ; en revanche le sublime pourra être trouvé aussi dans un objet informe, pour autant que l'illimité (*Unbegrenzenheit*) sera représenté en lui ou grâce à lui et que néanmoins s'y ajoutera par la pensée la notion de sa totalité : ainsi le beau semble convenir à la représentation d'un concept indéterminé subordonné à l'entendement, et le sublime, à celle d'un concept indéterminé de la raison. »

## II) Limite du Beau

Ainsi, on remarque immédiatement l'importance de la forme dans la désignation d'un objet : la forme (εἶδος) est une limite, la forme borne l'objet à apparaître selon des limitations spatiales, et cette limite *me limite* (il m'est impossible de voir toutes les faces du cube en même temps, de la même façon qu'il ne m'est pas permis de voir le monde dans son entièreté). Mais cette simple limitation spatiale de l'objet n'est pas suffisante pour le définir, car la forme désigne également la substance (οὐσία) de l'objet : ce qui ordonne la matière dont est constituée l'objet et définit son essence. Or, aussi bien l'εἶδος que l'οὐσία définissent à leur manière la *limite* inhérente à l'objet. Toutefois, dans la citation de Kant, on remarque facilement l'opposition du Beau au sublime qui tient précisément à l'idée même de limite. Si le Beau kantien peut être le Beau de Baudelaire, en tant qu'il s'inscrit dans la limite, le sublime s'arrache à cette interprétation. Kant définit le sublime comme l'illimité (*Unbegrenzenheit*), mais aussi, et logiquement comme « ce qui est dépourvu de forme » (*Formlosigkeit*) au paragraphe 24 de la *Critique de la faculté de juger*. Notons ici, que « ce qui est dépourvu de forme » est ce qui sera associé au *monstrueux*, le difforme. Or le sublime baudelairien n'est pas l'occasion de l'illimité ni du difforme, mais bien le lieu de la limite, donc de la forme : le sublime s'épanouit dans la forme. Afin d'illustrer cette idée, et pour continuer notre propos sur une note plus légère, référons-nous à un texte peu connu de Baudelaire, « éloge du maquillage » issu du *Peintre de la vie moderne*. Parlant de la profondeur des yeux, Baudelaire écrit :

« [ce] cadre noir rend le regard plus profond et plus singulier, [et] donne à l'œil une apparence plus décidée de fenêtre ouverte sur l'infini »

L'expression de « fenêtre ouverte sur l'infini » apparaît comme l'antithèse pure du projet kantien car le sublime qui, chez Kant, transcende notre entendement, est ici accessible au sein même de la forme *vue* et *contemplée*. L'illimité se cache donc dans la limite, mieux : la limite est condition de l'illimité, tout comme le beau devient premier au sublime. Mais revenons à notre poème. Dans les premiers vers on peut lire « Nous lisons dans vos yeux profonds comme les mers ! » : si l'œil est délimité, ce qu'il recèle a des parfums d'infini dans lesquels il faut plonger. Mais plongez dans la mer ! Non la côte, mais la haute mer : si vous savez qu'elle possède un fond, il vous est impossible d'en juger de votre seule perception. Le fond de la mer est indiscernable car il est trop profond. La notion d'ἄπειρον (« illimité ») introduite par Anaximandre comme principe du monde (ἀρχή) était souvent employée par les grecs pour désigner la mer : la mer qui semble, par notre perception, infinie.

Ce soupçon de l'illimité dans la limite se cristallise dans l'*image* (du latin *imago* qui

signifie « ce qui est représenté », et donc ce qui m'apparaît et que *je cadre*) qui devient dès lors l'union de la limite et de l'illimité, la limite comme forme intrinsèque à l'image, et l'illimité dans son pouvoir d'évocation, dans le puits sans fond qu'elle semble cacher : ainsi l'image prend une figure sainte et semble murmurer au contemplateur « J'ai encore beaucoup de choses à vous dire, mais vous ne pouvez jusqu'à maintenant les supporter. » (*Jn*, 16 :12). Le pressentiment de l'infini dans l'image n'est pas anodin : le contemplateur n'en ressort pas indemne car l'absence de limite provoque un vertige inévitable. L'effroi de l'infini dans la limite était déjà présent, avant Baudelaire, dans les poèmes de Hölderlin :

« Si simples sont les images, si saintes que souvent l'effroi effectivement saisit, de les décrire. »

Et Jean-Luc Marion note ici que « Dire le « surgissement » à la visibilité de l'invisible implique que l'effroi auréole le visible. L'homme, dont la pureté doit endurer l'esprit, s'offre aussi bien à l'effroi, parce que l'effroi sourd la mise en image. L'homme doit endurer cet effroi autant qu'il accueille poétiquement l'image. » (*L'idole et la distance*, §8, « L'image mesurée »). Et Baudelaire d'ajouter dans le poème commenté :

« La gloire du soleil sur la mer violette,  
La gloire des cités dans le soleil couchant,  
Allumaient dans nos cœurs une ardeur *inquiète*  
De plonger dans un ciel au reflet alléchant. »

### III) La forme poétique révélant l'infini

Mais le poète est, par excellence, celui qui accueille poétiquement l'image et la profondeur de l'infini dans lequel il se mire, lui qui n'est plus charmé par l'apparence première de l'objet, l'image telle qu'elle est la plus manifeste (ἐκφανέστατον). Ainsi, Baudelaire nous enseigne qu'il est nécessaire d'apprivoiser l'illimité en l'*informant* : c'est-à-dire en lui donnant une forme, en l'enfermant dans la limite. De cette façon, le croyant enfermera l'absolu de Dieu dans une icône (par une influence plus orientaliste, Baudelaire note ici dans le poème que les voyageurs ont « salué des idoles à trompe »), ainsi le poète enfermera ses visions dans des poèmes. Le poème codifié est le cadre parfait qui enferme des visions sans limites, Baudelaire n'est-il pas celui qui affirme dans sa lettre à Armand Fraisse datée du 18 février 1860 que « Parce que la forme est contraignante, l'idée jaillit plus intense. » ?

Ainsi cette importance de la forme poétique codifiée témoigne d'un besoin de méthode, or l'usage d'une méthode, en particulier en métaphysique, porte un lourd héritage. Il est possible dans ce cas de considérer une interprétation cartésienne de la méthode poétique baudelairienne, non pas du point de vue des étapes de cette méthode (la règle de l'*évidence*, la règle de l'*analyse*, la règle de l'*ordre* et enfin la règle du *dénombrement*), mais au sujet de son but, à savoir l'atteinte de la vérité. Toutefois, si les règles de la méthode ne sont pas les mêmes chez Descartes et chez Baudelaire, la rigueur résonne dans leurs textes respectifs (nous pensons ici au Baudelaire des *Fleurs du mal*). C'est par la rigueur que le philosophe cartésien atteint la vérité, qu'on associera au beau dans le cas du poète. La méthode poétique rigoureuse de Baudelaire, lui-même l'évoque comme opposée aux rêveries, comme une carapace sensible qui tend à l'intelligible, mais une

carapace sensible nécessaire pour l'homme (*a fortiori* pour le poète) à l'atteinte de cette beauté désirée :

- La jouissance ajoute au désir de la force.  
Désir, vieil arbre à qui le plaisir sert d'engrais,  
*Cependant que grossit et durcit ton écorce,*  
*Tes branches veulent voir le soleil de plus près !*

L'écorce de l'arbre est une image de cette méthode qui durcit et s'épaissit, et on voit alors que tandis que cette méthode semble prendre de plus en plus de place, le soupçon du Beau intelligible éclaire ses branches et amusent l'arbre frêle. Le poète, et le philosophe cartésien sont semblables à cet arbre, tout comme Baudelaire compare le poète à cet oiseau des mers dans un poème bien connu des *Fleurs du mal* :

Le Poète est semblable au prince des nuées  
Qui hante la tempête et se rit de l'archer ;  
Exilé sur le sol au milieu des huées,  
Ses ailes de géant l'empêchent de marcher.

Le poète et le philosophe qui cherchent la vérité dans la méthode sont, plus que des arbres dont durcit l'écorce, des oiseaux qui tutoient le ciel mais qui, par leur nature profondément humaine, c'est-à-dire sensible et limitée, sont exilés sur le sol « au milieu des huées ». Le poète et le philosophe souffrent leurs « ailes de géant » qui sont leurs visions métaphysiques, qui parfois refusent même l'expression. Citons ici Rimbaud dans un passage bien connu de sa lettre à Paul Demeny datée du 15 mai 1871 :

« Puisqu'il a cultivé son âme, déjà riche, plus qu'aucun ! Il arrive à l'inconnu, et quand, affolé, il finirait par perdre l'intelligence de ses visions, il les a vues ! Qu'il crève dans son bondissement par les choses inouïes et innombrables : viendront d'autres horribles travailleurs ; ils commenceront par les horizons où l'autre s'est affaissé ! »

Ainsi, l'intelligence des visions du poète échappe souvent à la description basique, mais c'est certainement dans le poème qu'il est possible de l'exprimer. On remarque alors peut être que ce qui permet l'exactitude de l'expression est l'*immatérialité*, n'en déplaise à Francis Ponge. L'immatérialité convient fort bien au poète, en particulier symboliste (ce que Baudelaire n'est que peu, mais qui se retrouve parfaitement chez Rimbaud, Verlaine ou Mallarmé), et au philosophe grec. Aristote affirme au sujet de l'exactitude mathématique, qui convient ici au poème :

« La précision mathématique n'est pas exigible en tous les domaines, mais en ceux seulement qui ne comportent pas de matière » (*Métaphysique*, α 3, 995 a 14-16).

Et Baudelaire de rajouter dans le poème :

« Les plus riches cités, les plus grands paysages,  
Jamais ne contenaient l'attrait mystérieux  
De ceux que le hasard fait avec les nuages. »

Le hasard se mêle aux nuages et dans des formes qui se passent de toute description matérielle : ainsi la seule forme que trouve Baudelaire et qu'il chante est la forme du

poète. Tout comme l'infini s'est inscrit dans le fini, le poète parvient à enfermer l'éternité intelligible dans un fragment sensible frêle, fragile, dans un poème écrit sur une feuille de papier. C'est l'image qui sert le poète et crée le poète au milieu des rythmes poétiques : le poème est moins création que chanson qui forme l'informe, car la musique est plus originaire que la parole. Le poète est l'homme confondu entre les images, souvenons-nous donc des belles paroles de René Char :

« Ici l'image mâle poursuit sans se lasser l'image femelle, ou inversement. Quand elles réussissent à s'atteindre, c'est là-bas la mort du créateur et la naissance du poète. »

R. Char, « Moulin premier », XXXVIII, *Le marteau sans maître*.

---

## Les limites de la raison

écrit par JR | 11 décembre 2021



« Nous avons maintenant parcouru le pays de l'entendement pur [...] Mais ce pays est une île que la nature enferme dans des limites immuables. » C'est par cette métaphore inimitable qu'Emmanuel Kant débute le troisième chapitre de l'*Analytique des principes* dans sa *Critique de la raison pure*. Par cette phrase et dans la suite de la citation, Kant se pose en « navigateur » et entreprend d'aller au-delà de l'entendement, de se risquer « dans cette mer » qui entoure l'île qu'est l'entendement. Cette question même de *limites* de la raison suppose bien qu'il y aurait un contenu *au-delà* de la raison et *au-delà* de ses limites, à supposer qu'elle en ait bien sûr. La notion de limite a une importance d'abord étymologique. Le terme est en effet tiré du latin *limes* qui désignait des fortifications construites sous l'Empire romain ; le terme a donc logiquement été, par la suite, traduit par « frontière ». Une frontière n'existe et ne tient son existence que parce qu'il est possible de passer outre ; il ne s'agit pas d'une *borne*, d'un mur. Ainsi de la limite. La limite désigne alors, pour Kant essentiellement (cf. §54 des *Prolégomènes*), une démarcation pouvant être dépassée, la démarcation entre la fin d'un espace et le début d'un autre, une délimitation de deux champs différents. En ce qui concerne la raison, bien que le terme soit vertigineusement polysémique, l'on peut la désigner comme la faculté par laquelle l'homme connaît, juge et agit. Le terme de « raison » peut

comporter certaines subtilités selon l'auteur qui l'utilise et il conviendra donc, à chaque fois que l'on fera appel à un auteur, de brièvement rappeler la définition qu'il a de cette *ratio*.

Comme nous l'avons évoqué plus haut, le fait même de supposer que l'on puisse poser des limites à la raison nous conduit à penser que celles-ci marquent une *délimitation* entre deux espaces et que l'espace qui est au-delà de cette raison est donc atteignable mais ce doit bien être dans des conditions très particulières, étant donné que l'on n'y pourrait, selon l'énoncé, pas utiliser la raison. De plus, il ne va pas de soi que la raison a des limites et l'on peut envisager une raison qui serait illimitée, capable de tout connaître, de tout juger et de nous dicter en toutes circonstances la manière d'agir. C'est pourquoi nous chercherons à déterminer non seulement si la raison peut être limitée et si, bien que limitée, celle-ci serait capable de passer outre ces limites.

Il convient donc dans un premier temps de nous poser la question de l'intérêt et de la légitimité des limites que l'on pourrait imposer à la raison. Ensuite, nous pourrions tenter d'envisager l'hypothèse d'une raison illimitée, et de savoir alors ce dont elle serait capable puis, enfin, nous chercherons si synthèse entre une conception rigoureusement limitée de la raison et, à l'inverse, une conception rigoureusement illimitée de celle-ci, serait possible.

L'on part du principe, admis par tous, que la raison a un pouvoir et un pouvoir important, en tant qu'elle est faculté de juger, de connaître et même d'agir. Ce pouvoir, bien qu'important, n'est, s'il est limité, pas souverain. Une raison limitée et donc une raison qui n'est pas souveraine et une raison par conséquent, qui ne peut pas tout. Cette idée de limite suppose alors, comme dit plus haut, que la raison a un champ d'effectivité qui lui est propre. Ce champ d'effectivité peut être, par exemple, celui des objets dont l'on peut faire l'expérience. La raison ne pourrait alors *connaître* que ce qui lui a d'abord été présenté dans les sens. Cette idée est celle de la *Tabula rasa*. L'homme serait comme une feuille vierge sur laquelle les expériences viendraient noter leur passage. L'esprit serait donc parfaitement passif face à ce processus de réceptivité. Cette idée marque profondément la philosophie antique d'abord. C'est d'abord Platon qui évoque l'idée, et qui nous dit que la mémoire n'est possible que grâce à ces caractéristique malléable, passive, et purement de la raison que nous pouvons connaître ; simplement, l'essentiel réside dans l'argile qui constitue la tablette et non pas dans ce que l'on y grave. C'est ainsi que dans le *De Anima*, Aristote se sert de cette idée pour la détourner et compare l'intelligence à une tablette. Quand Aristote parle du *noûs*, il faut entendre intellect et donc, encore à cette époque-là, raison. C'est de là que viennent les premières théories empiristes, qui constituent bien une véritable limite à la raison. Par la suite, cette idée sera assez largement reprise, notamment par toute la philosophie scolastique.

La raison (l'intellect) ne peut donc pas être souveraine, car elle est fortement limitée, et alors, cette même limite, réduit le champ d'effectivité, comme dit plus haut, à la pure expérience des phénomènes (dans un sens littéral) et des objets. Ce frein posé à la raison est la norme dans tout le Moyen-Age et beaucoup veulent donner des explications diverses à l'idée aristotélicienne que nous venons d'évoquer. Avicenne nous dit par exemple que l'éducation sert à actualiser (au sens aristotélicien), la puissance (au sens aristotélicien également) que constitue la raison, l'intelligence. Il faudrait cependant

qu'un intellect patient existât de manière permanente pour qu'un intellect agent vienne graver sur la tablette qu'est l'intellect patient, les différentes conclusions tirées des sens. Il est également pertinent d'évoquer l'influence considérable de s. Thomas d'Aquin, à qui l'on doit notamment la phrase emblématique de la pensée médiévale : « *Nihil est in intellectu quod non sit prius in sensu* ». Cette idée sera reprise jusqu'à John Locke, figure de l'empirisme, – bien que contredite avant par Descartes – qui expliquera qu'il n'est rien possible de connaître si l'on n'a pas fait l'expérience de la chose. Du fait de la modernité, la tablette qu'est l'intelligence de l'homme pour Aristote est devenu une « feuille blanche ». La raison constitue alors, dans le cas où elle serait limitée, une faculté grandement réprimée et au pouvoir tout à fait limitée. Il faudrait en effet, pour connaître et juger, avoir d'abord eu à faire l'expérience de la chose. Cette même chose nous demeurerait donc absolument inconnue tant que nous n'en avons pas l'expérience.

Ainsi donc, nous avons vu que la raison pouvait comporter des limites, mais que dans ce cas, et selon le processus radical par lequel lui sont imposées ces limites, son pouvoir serait considérablement amoindri. Il s'agit donc, en voyant notre étonnement après l'énonciation de l'hypothèse selon laquelle notre raison ne serait pas souveraine, de nous demander, si une raison illimitée et capable d'absolument tout serait possible.

Il est envisageable, en tout cas, d'imaginer une telle raison. Le simple fait de l'imaginer ne démontrerait-il que notre raison est capable de tout ? Il est également possible d'envisager cela, à condition que l'on considère que la raison et l'imagination (au sens lamartinien du terme, c'est-à-dire qui « qui revoit et qui repeint en nous ») ont le même pouvoir. Cependant, cela ne peut pas être vrai, car la raison est bien la faculté de juger et de connaître. Ainsi, nous devons écarter cette idée selon laquelle imaginer une raison illimitée permet de considérer la raison comme illimitée. Une raison illimitée serait très pratique, car elle permettrait de tout connaître et de ne se baser plus que sur des connaissances, en oubliant complètement la foi et le dogmatisme. C'est ici ce qu'ont cherché à faire les philosophes des Lumières : prétendre toute chose et tout concept comme connaissable, pour avoir à se libérer de l'influence et de la prééminence de la religion et des croyances sur la raison. Ces philosophes des Lumières, bien qu'ils soient en opposition avec celui-ci, puisent leur thèse chez Descartes. En effet, Descartes nous dit que la raison (ce qui revient pour lui au bon sens, i. e. à une faculté de juger) est limitée par la « médiocrité de l'esprit » (*Discours de la méthode*). Cependant, bien que limitée, Descartes développe une vision neuve de la raison. Descartes fait naître le concept d'innéisme, qui revient à dire que nous avons en nous des idées innées, que seul le doute peut nous permettre de connaître. Ainsi, bien que rarement présentée ainsi, la philosophie cartésienne de la connaissance constitue en quelque sorte une illimitation de la raison, celle-ci pouvant alors, grâce à ses idées innées, *connaître* (au sens le plus puissant du mot) l'idée de Dieu. On peut également évoquer le Cogito cartésien, qui constitue une position complètement idéaliste et qui revient que le sujet se détermine seulement par ce qu'il pense, qu'ainsi il n'a, en quelque sorte, pas besoin des sens, et qu'ainsi sa raison – illimitée – peut tout connaître et tout juger.

Alors, si la raison est illimitée et que l'on peut tout à fait connaître tout ce qui est, sans avoir recours aux sens, mais seulement via la puissance de notre raison, il s'agit de donner un pouvoir absolument souverain à la raison. Dans ce cas, rien ne pourrait résister à la connaissance de la raison. Seulement, si l'on donne à la raison une puissance souveraine et que tout est susceptible d'être connu par cette même raison, les sens ne

servent en quelque sorte à rien, et, plus grave encore, le monde n'a pas réellement de *substance*. En effet, si l'on ne peut pas le connaître par les sens mais par la pure intellection, le monde ne serait qu'une vue de l'esprit et n'aurait pas d'existence immuable et substantielle. C'est précisément ce « système intellectuel du monde » – contre lequel éructe Kant dans la *Critique de la raison pure* – que fonde Leibniz, l'un des premiers penseurs idéalistes modernes. Pour Leibniz, tout objet est en effet objet de l'intellection pure. Les sens n'ont donc plus aucun rôle à jouer dans la théorie leibnizienne de la connaissance, mais le fait d'avoir enlevé à la raison ces limites lui permet de tout connaître. Il est également pertinent que nous évoquions Hegel dans cette continuité idéaliste. Hegel systématise en effet l'idéalisme et en fait quelque chose de purement intellectuel mais également quelque chose de très impersonnel. Bien que très divers, on peut donc résumer les différentes conceptions idéalistes comme une illimitation de la raison, dans le but de faire primer l'intellect sur les sens et ainsi d'avoir une connaissance de toute chose et de tout objet. L'idéalisme ne nie cependant pas l'existence des sens mais pose que nous sommes incapables d'avoir une pleine connaissance et une pleine conscience des objets extérieurs. Kant nous dit d'ailleurs dans la deuxième édition de sa première *Critique*, à propos de l'idéalisme : « si l'existence des choses extérieures n'est pas requise pour la détermination de notre propre existence dans le temps, c'est tout à fait gratuitement qu'on l'admettra, sans pouvoir jamais en donner une preuve. » L'idéalisme est donc, pour Kant, dogmatique.

Cette limitation à outrance du pouvoir de la raison et le processus contraire tout aussi radical ont mené beaucoup à choisir un camp. Cependant, il est nécessaire et pertinent que nous nous demandions si une synthèse de ces deux conceptions, et une « déradicalisation » (sic) de celles-ci permettrait de sortir de connaissances et de préjugés figés.

L'idée d'une raison limitée et ayant pourtant un pouvoir important est tout à fait possible. Cette limite serait alors simplement une marque du champ d'effectivité de la raison, mais elle pourrait aussi tenter de s'aventurer au-delà des limites qui lui sont imposées. L'usage de la raison serait alors absolument libre dans son champ d'effectivité mais restreint s'il se faisait au-delà des limites qui sont les siennes. Ainsi, il s'agirait en quelque sorte d'une synthèse entre l'empirisme strict et l'idéalisme sans bornes ni limites permettant tout à la raison. La raison pourrait donc *connaître* des choses comprises dans son champ d'effectivité mais pour ce qui concerne l'espace au-delà des limites qui lui seraient imposées, elle pourrait formuler des propositions, des idées, mais pas de *connaissances*. La singularité de l'être humain – et probablement son la source de son plus grand désespoir – réside justement dans le fait que sa raison voudrait outrepasser son champ d'effectivité. C'est la thèse présente dans l'inestimable criticisme kantien. Kant nous explique en effet que l'homme est caractérisé par une tendance métaphysique qu'il appelle dialectique (au sens grec de mouvement). Une tendance donc, à vouloir porter des jugements sur ce qui n'est absolument pas connaissable par l'expérience. Cette tendance métaphysique est dogmatique à partir du moment où on ne la bride pas. En effet, ne basant notre réflexion sur rien, lorsqu'elle porte sur ce qui au-delà de la raison, nous sommes obligés de donner des conclusions dogmatiques et qui ne sont en aucun cas des connaissances mais seulement des descriptions des objets métaphysiques que je peux penser et que je ne peux d'ailleurs *que* penser. Kant nous dit d'ailleurs dans la seconde édition de la première *Critique* « qu'on ne saurait placer des limites certaines à l'extension possible de nos connaissances ». L'usage de la raison au-delà de

l'expérience est illégitime mais n'est pas un empirisme et il y a bien des connaissances possibles au-delà de l'expérience, mais ce sont des connaissances permettant la connaissance. Ces éléments sont *a priori* et précèdent toute l'expérience, tout en la permettant. Il y a donc une forme d'innéisme cartésien chez Kant lorsque qu'il nous dit que nous ne pouvons pas expérimenter la réalité si nous ne disposons pas de ces connaissances *a priori*.

Alors on pourrait légitimement objecter que ces limites qui s'imposent à la raison la contraignent et ainsi réduisent son pouvoir. C'est pourtant tout à fait l'inverse. La raison tire sa force de sa contrainte précisément parce que, grâce à cette contrainte, à ces limites, elle peut formuler de vraies connaissances et de vrais jugements raisonnables. Certes, si elle n'était pas limitée, la raison pourrait spéculer sur n'importe quel objet, mais alors elle spéculerait sur des objets dont on ne fait pas l'expérience et, dans ce cas-là, apporterait-elle de réelles connaissances ? La raison s'épanouit donc pleinement dans son champ d'effectivité. Il est donc pertinent de donner un exemple de choses que la raison est incapable de connaître et spécialement d'évoquer la distinction kantienne entre phénomènes et noumènes. Le phénomène est la chose telle qu'elle m'apparaît pour moi, la chose dont je fais l'expérience : la raison peut connaître les phénomènes, car il s'agit d'objets extérieurs. Kant les définit comme « les images sensibles en tant qu'on les pense à titre d'objets suivant l'unité des catégories ». Le noumène, quant à lui, est la chose *en soi*, c'est-à-dire indépendamment de tout ce qu'elle est. Kant définit le noumène comme « des choses qui soient simplement des objets de l'entendement et qui pourtant peuvent être données, comme telles, à une intuition, sans pouvoir l'être toutefois à l'intuition sensible ». La raison ne peut donc faire aucune expérience du noumène d'une chose et celui-ci demeure inconnaissable, nous ne pouvons donc former que des jugements purement dogmatiques – donc, pour Kant, à absolument éviter – à son égard.

Ainsi donc, il semblerait que la position consistant à synthétiser – selon le principe aristotélicien de « juste milieu » – les deux positions radicales qui ont profondément marqué l'histoire de la philosophie que sont l'empirisme et l'idéalisme serait non seulement la plus sage mais la plus pertinente. La raison doit donc être limitée mais pas bornée. Car ce qui fait de la raison une faculté si à part et ce qui fait qu'elle rend l'homme si singulier, c'est bien qu'elle soit limitée et non pas bornée. Les limites de la raison permettent simplement de pouvoir marquer d'un jalon lorsque celle-ci sort de son champ d'effectivité et à partir de quel moment elle se met à produire, non plus des connaissances, mais simplement des idées. La raison peut alors outrepasser ses limites mais qu'elle ne prétende pas tirer quelque connaissance de ce « méta-champ-d'effectivité » Le pouvoir de la raison n'est donc absolument pas restreint en ce qu'il est contraint mais au contraire est précisé et spécialisé, car il est porte sur des choses bien plus raisonnables et qui amènent à de réelles connaissances.

---

# La pureté de l'incendie, essai sur Yukio Mishima

écrit par Arthur | 11 décembre 2021



“Tout le monde dit que la vie humaine est comparable à une représentation théâtrale. Mais je ne suis pas sûr que beaucoup de gens aient été comme moi obsédés sans cesse, dès le début de leur adolescence, par cette conviction.”

*Confessions d'un masque*, Yukio Mishima, chap. 3

Yukio Mishima (1925-1970) est un nom qui a marqué le Japon par l'entremise de son œuvre, et le monde lorsqu'il prit la décision de le quitter. Mishima est un écrivain controversé en son pays ; en France, sa popularité tient en grande partie à l'intérêt que lui a porté Marguerite Yourcenar en publiant un essai sur son œuvre en 1980 : *Mishima ou la vision du vide*. La traduction nous permet aujourd'hui de lire les plus grands chefs-d'œuvres de l'écrivain (*Confessions d'un masque*, *Le pavillon d'or*, *Les amours mortes*, *La mer de la fertilité...* ) mais une grande partie de son œuvre est encore difficilement accessible en raison de la rudesse des sujets abordés, mais aussi des prises de position polémiques de son auteur, qu'on considère largement comme *antimoderne*. Antimoderne, c'est le moins qu'on puisse dire de Mishima, lui qui prit la décision de se suicider par *seppuku* (切腹 qui signifie “coupure au ventre”), forme rituelle de suicide aussi appelée *harakiri* (腹切) qui émerge au XII<sup>e</sup> siècle au Japon. Le rituel du seppuku apparaît chez les samouraïs qui le pratiquaient dans le but de laver leur honneur ou bien d'éviter de le salir : ainsi, le *seppuku* pouvait servir d'échappatoire au samouraï qui se devait agir immoralement. Le rituel du seppuku consiste à se donner la mort en s'ouvrant le ventre horizontalement (au-dessus du nombril) à l'aide d'un sabre à lame courte ; dans certains cas, un assistant est chargé de décapiter le malheureux afin d'abréger ses souffrances. Si ce rituel peut sembler barbare à travers des yeux occidentaux, gardons à l'esprit que cette cérémonie est hautement symbolique dans un pays à l'extrême Orient de nos latitudes. En effet, dans la culture japonaise, le ventre tient lieu du cœur dans l'esprit des hommes, ainsi le rituel du seppuku est empreint de signification : s'ouvrir le ventre, c'est se mettre à nu devant le monde dans un adieu flamboyant. Nous reviendrons au suicide de Mishima, mais pour l'heure, intéressons-nous à sa vie et à son œuvre.

Mishima fut un écrivain précoce dans une famille qui considérait cette profession du plus mauvais œil. Le petit Kimitake Hiraoka (nom de naissance de Mishima) écrit ses

premières esquisses littéraires à l'âge de douze ans et publie sa première nouvelle à l'âge de seize ans : *Une forêt en pleine floraison* (1941). C'est à l'occasion de cette parution qu'il forge son pseudonyme, non par honte à l'égard des critiques, mais par peur que son père n'apprenne ses ambitions littéraires, lui qui voyait déjà son fils fonctionnaire. Une telle précocité littéraire s'explique selon deux axes assez similaires. Premièrement, le Japon dans lequel naît Mishima est un pays en transition qui oscille entre *tradition* et *modernité* (d'influence occidentale en grande partie). Adolescent pendant la guerre, Mishima est alors très marqué par la morbidité ambiante alimentée par les bombardements fréquents et très meurtriers de Tokyo. La rupture avec la tradition est totale après la capitulation japonaise et le triomphe de l'occident qui *contaminera* le Japon de progrès et de modernité. Deuxièmement, il existe une plaie plus profonde et plus personnelle, ancrée dans l'enfance de Mishima. A l'âge d'un mois, sa grand-mère, malade chronique, décide de l'élever seule : il est donc enlevé à ses parents et vivra confiné et entouré de la seule compagnie des livres. Il dira à ce titre (dans *Le soleil et l'acier*, 1968) qu'en ce qui le concerne, la conscience des mots a précédé de loin celle de son propre corps. La grand-mère de Mishima était une femme cultivée et amatrice du théâtre Kabuki : elle emmenait son petit-fils à des représentations qui seront son premier contact avec ce qu'il nomme *l'esthétique*. Le théâtre imprimera en lui l'idée que les relations humaines sont une immense pièce de théâtre dans laquelle chacun porte un *masque*. C'est cette obsession qui nourrira son premier roman largement autobiographique : *Confessions d'un masque*, paru en 1949 (Mishima a alors 24 ans). L'ambition de son roman est de dévêtir son auteur de tous les masques qu'il revêt depuis sa naissance en raison des convenances et de la morale. De cet examen minutieux, Mishima avouera son homosexualité et un certain nombre de fantasmes qui mêlent violence et pureté.

“ Étant enfant, je lisais tous les contes de fées qui me tombaient sous la main, pourtant, je n'ai jamais eu de goût pour les princesses. Je n'aimais que les princes. Surtout les princes assassinés ou voués à la mort. J'étais absolument amoureux de tous les jeunes hommes qui venaient à être tués. ”

#### *Confessions d'un masque*, chap. 1

Ce fantasme grandira et obsède Mishima au point qu'il développe une attirance sexuelle pour les scènes qui représentent de jeunes hommes, dans lesquels on ressent l'éclat de la virginité, sacrifiés sur l'autel de la tragédie. La fascination de Mishima, il le reconnaît à de nombreuses reprises, est profondément immorale, mais rien ne peut l'en défaire. La révélation de son homosexualité et de ses fantasmes s'accomplit tout à fait lorsqu'il contemple pour la première fois le célèbre tableau du martyr de Saint Sébastien peint par Guido Reni. Cette oeuvre est sans aucun doute l'*analogon* (ανάλογον) des désirs et des amours de Mishima, le carrefour de ses fantasmes, puisqu'elle rassemble son amour des jeunes hommes (que Mishima qualifie lui-même d'*éphèbes* dans son roman), de la violence et du sang, mais aussi son besoin irrépressible d'esthétique.

Le besoin esthétique de Mishima transparaît sans difficulté dans ses premières œuvres empreintes d'un style maniéré et ornementé, qu'on pourrait qualifier de pompeux à en croire les camarades du club de lecture que Mishima fréquentait à l'adolescence. Mishima rendra compte de ce décalage stylistique alors qu'il découvre à la relecture de ses nouvelles que ses personnages et l'intrigue disparaissent au profit d'une nature

idolâtrée et exubérante. Mishima abandonnera ensuite ses influences héritées d'un romantisme vieillot certainement inspiré de sa lecture de Goethe pour ensuite dévoiler un phrasé brut teinté de soubresauts lyriques. C'est à cette époque que Mishima découvre de nombreuses littératures européennes essentiellement françaises et allemandes dans lesquelles il puisera toute sa vie : il se passionne pour Proust, Radiguet, Bataille, Rilke entre autres.

Le masque le plus persistant de Mishima est le masque de l'ambivalence. En effet, il est peu d'auteurs et peu d'hommes qui cultivèrent le paradoxe aussi profondément que lui. Mishima, fasciné par la guerre et par la mort, acclame l'entrée en guerre du Japon et décide sans détour de mourir au champ d'honneur. Or, lorsque Mishima reçoit son ordre d'incorporation, légèrement malade, il décide de mentir effrontément au médecin lors de la visite médicale afin de n'être pas enrôlé.

"Le médecin militaire, un blanc-bec, prit pour un râle des poumons les sifflements de mes bronches, et ayant confirmé ce faux diagnostic grâce au compte-rendu fantaisiste que je lui fis de mes antécédents de santé, demanda que l'on évalue ma vitesse de sédimentation. Celle-ci, à cause de la fièvre consécutive à mon rhume, s'avéra plus élevée que la normale. Et sous prétexte que je présentais des infiltrats pulmonaires, je reçus l'ordre de rentrer dans mes foyers le jour même.

A peine sorti de la caserne, je me mis à courir. La pente dénudée de l'hiver descendait vers le village. Et comme je le faisais à l'usine de l'aviation, je courus à toutes jambes vers ce qui, de toute façon, n'était pas la mort – vers ce qui de toute façon ne pouvait être la mort."

### *Confessions d'un masque, chap. 3*

Comment expliquer cette dissension entre son désir de la mort et son refus d'entrer dans l'armée alors même qu'il y voyait l'occasion idéale de mourir dignement et dans la force de l'âge (motif récurrent de son œuvre) ? Mishima ne feint pas l'ignorance : il est lui-même conscient de l'ambivalence de ses décisions. Mais remarquons ceci : le désir de Mishima qui le porte à mourir est du même ordre que son besoin esthétique. En réalité, il ne désire pas *mourir*, il désire *la mort* dans toute sa portée conceptuelle et elle-même esthétique.

"Alors soudain, une autre voix me déclara : "Jamais, au grand jamais, tu n'as eu envie de mourir !" Ces mots eurent pour effet de délier les nœuds de la honte qui m'étranglait. Il m'est pénible de le dire, mais je comprends enfin. Que je m'étais menti en prétendant vouloir entrer dans l'armée uniquement pour mourir. Que j'avais projeté sur la vie militaire une vague *attente d'ordre sensuel*. Et que le moteur qui m'avait permis de persister dans cette attente se réduisait à la conviction – une conviction primitive commune à chacun de nous, et comparable à un envoûtement – que *moi seul ne pouvais pas mourir...*"

### *Confessions d'un masque, chap. 3*

En écartant ainsi, et avec honte, cette possibilité de mourir, Mishima n'écarte pas son attirance pour la mort et sa beauté. La guerre est alors une occasion rêvée pour l'auteur de s'adonner à ses contemplations et ses désirs qu'il qualifie lui-même d'immoraux. Ainsi, le spectacle de Tokyo bombardée fascine Mishima au point qu'il partage ses visions dans

son roman et manifeste un vif intérêt pour ce spectacle macabre. Mais alors qu'il évoque ce moment, Mishima s'attarde sur un élément d'importance : étant alors entouré de ses concitoyens, il remarque que tous les yeux sont rivés sur le même spectacle.

"De là où nous étions, comment aurions-nous pu distinguer dans cette bataille aérienne qui faisait rage au-dessus de la ville, les avions ennemis et les nôtres ? Cependant, en regard sur fond de ciel écarlate les ombres des appareils en train de s'abattre, la foule des spectateurs poussait des ovations unanimes. Les plus bruyants étaient les très jeunes ouvriers. De-ci de-là à travers les galeries résonnaient, comme au théâtre, applaudissements et acclamations. aux yeux de tous ceux qui contemplaient ce spectacle de loin, les avions abattus peuvent faire partie ou non du camp ennemi, cela ne change pas grand-chose, dans le fond, me dis-je. Finalement, c'est ça la guerre..."

*Confessions d'un masque*, chap. 3

Cette remarque de Mishima est d'une importance considérable. En effet, l'exercice du roman autobiographique auquel il se livre est un exercice complexe car il ouvre la porte au jugement. Or ce que l'auteur remarque, c'est que bien que ses fantasmes et ses désirs soient étranges et en un sens *déviants*, en réalité, il semble que ceux-ci soient largement partagés mais tus. Ce *désir-vers-la-mort* qu'il décrit s'apparente bien à une certaine curiosité morbide qui est un penchant profondément humain. Ainsi, le roman de Mishima est une profonde auto-analyse psychologique qui est destinée à provoquer, à la façon de la tragédie classique que Mishima aime tant, la *κάθαρσις* (*catharsis*).

Enfin, au milieu de cette destruction surgit l'élément le plus intéressant du roman de Mishima, un élément fondateur de son œuvre et de sa pensée : de la violence naît la pureté, de la mort naît la vie. Si cet élément est perceptible depuis le début du roman – notamment lorsque Mishima évoque son désir sexuel pour les jeunes princes qui meurent tragiquement –, il semble qu'un passage le révèle de la plus belle des façons :

"Les fleurs avaient l'air extrêmement enjôleuses. Sans les tentures rayées de rouge et de blanc qui en forment pour ainsi dire la livrée, sans l'animation autour de échoppes où l'on boit du thé, sans la foule des badauds, et les vendeurs de ballons de baudruche et de petits moulins à vent, les cerisiers qui s'épanouissaient à leur guise entre les arbres à feuilles persistantes semblaient donner à voir le corps nu des fleurs. J'avais l'impression que jamais, jusqu'à ce printemps-là, les offices gracieux de la Nature, sa vaine prodigalité, ne s'étaient manifestés avec une beauté si ensorcelante. Un soupçon désagréable m'habitait : la Nature n'était-elle pas en train de reconquérir notre monde ? Car la splendeur de ce printemps sortait de l'ordinaire. Le jaune du colza, le vert des herbes tendres, le noir luisant de fraîcheur du tronc des cerisiers, le dais des fleurs mornes qui pesait sur leur façade... tout ce vif éclat se teintait à mes yeux d'une sorte de malveillance. C'était un véritable incendie de couleurs."

Dans cet extrait, tout tend à l'opposition et au paradoxe (on remarque la récurrence des oxymores) dans une explosion de sens et de frénésie qui a parfois trait au désir sexuel, mais lorsque ce désir paraît, il est immédiatement atténué par un soupçon de pureté ("donner à voir le corps nu des fleurs"). La nature s'offre comme une femme à l'auteur, mais cette femme est elle-même un fruit empoisonné. Il est intéressant de remarquer qu'au même moment, dans l'œuvre, l'auteur tente malgré son homosexualité d'entretenir

une relation avec une femme du nom de Sonoko, relation qui n'aboutit à rien en raison de l'impuissance de Mishima.

Beaucoup de commentateurs de Mishima ont noté chez lui un désir et une fascination extrême pour la mort, et comment leur donner tort ? Seulement, il semble que cet attrait pour la mort, Mishima l'a aussi pour la vie : il suffit de lire l'extrait précédent pour s'en rendre compte. Il s'agit certainement du plus grand paradoxe de Mishima, son masque le plus profond : tel un funambule, il marche dangereusement sur une corde raide tendue entre vie et mort. Si Mishima écrit les *Confessions d'un masque*, c'est pour se démasquer lui-même, c'est pour découvrir qui se cache derrière son masque. Mais il semble que son entreprise se heurte à un ultime masque : celui de son indécision entre la vie et la mort. Mais l'intérêt suprême de Mishima, de sa vie et de son œuvre, c'est la façon dont elles prennent fin. Le 25 novembre 1970, Mishima se suicide en s'ouvrant le ventre devant le général des forces d'auto-défense du Japon. Le seppuku de Mishima est l'ultime œuvre de l'auteur – et Marguerite Yourcenar remarquait qu'il s'agissait de son œuvre la mieux réussie –, lui qui n'avait pas achevé ses *Confessions d'un masque*, lui qui ne s'était pas démasqué entièrement, décide de trancher son dilemme en optant pour la mort, s'ôtant ainsi la vie et son dernier masque.

“On perçoit toujours dans les écrits d'un solitaire une sorte d'écho du désert, quelque chose qui rappelle le murmure et la circonspection farouche de la solitude ; même dans ses paroles les plus violentes, et jusque dans ses cris, résonne encore une manière nouvelle, plus dangereuse, de se taire et d'imposer silence à sa parole. Celui qui, année après année, a poursuivi nuit et jour un intime débat avec son âme, celui qui dans sa caverne – qui peut être un labyrinthe, mais aussi une mine d'or –, est devenu l'ours de cette caverne, ou un chercheur de trésor pareil à un dragon, cet homme verra ses idées mêmes prendre une couleur crépusculaire, une odeur d'abîme aussi bien que de moisi, quelque chose d'incommunicable et de rébarbatif, qui glacera ceux qui passent à sa portée. Le solitaire ne croit pas qu'aucun philosophe – si tant est qu'un philosophe commence toujours par être un solitaire – ait jamais exprimé dans des livres ses véritables et ultimes opinions : n'écrit-on pas précisément des livres pour dissimuler ce qu'on cache en soi ? Il doutera même qu'un philosophe puisse avoir des opinions « ultimes et véritables » ; il se demandera si, derrière toute caverne, ne s'ouvre pas, ne doit pas s'ouvrir une caverne plus profonde, – si un monde plus vaste, plus étranger, plus riche ne s'étend pas au-dessous de la superficie, si un tréfonds ne se creuse pas sous chaque fond, chaque « fondement » de la pensée. Toute philosophie est une philosophie de façade, tel est le jugement du solitaire : « Il y a quelque chose d'arbitraire dans le fait qu'il se soit arrêté ici pour regarder en arrière et autour de lui, dans le fait qu'il ait cessé ici de creuser plus avant et déposé sa pioche ; il entre aussi de la méfiance là-dedans. » Toute philosophie dissimule aussi une philosophie, toute opinion est aussi une cachette, toute parole est aussi un masque.”

*Par-delà le bien et le mal*, Friedrich Nietzsche, §289



---

## Du romantisme dans le *Winterreise* de Schubert

écrit par JR | 11 décembre 2021



Lorsque Schubert compose le *Winterreise* en 1827, c'est-à-dire un an avant sa mort, c'est lui-même qui entreprend un voyage, le dernier. Le *Winterreise* est assurément la plus belle expression du *Lied*, genre qui lui-même constitue ce que le romantisme allemand a fait de mieux. Le *Winterreise* est de ces œuvres dont l'un des éléments constitutifs en éclaire un autre. En ne comprenant pas une syllabe des poèmes de Müller, l'on comprend toutefois ce qui doit être compris à travers la musique et le chant. La musique et le chant font de l'auditeur, qui écoute le Voyage dans son fauteuil, un voyageur lui-même, un *viator*. L'image de la musique qui « transporte » ou, encore plus trivial, qui « fait voyager » semble d'une banalité totale mais elle est ici à prendre dans un sens presque

premier. Lorsque la première note du premier *Lied* retentit, l'auditeur se fait – ou plutôt *est fait*, de manière passive, comme embarqué – voyageur. L'étranger qui s'en va au début de *Gute Nacht*, se saisit de son baluchon et se met en route tout en fermant les yeux et en s'enfonçant dans son fauteuil.

Schubert a composé le cycle alors qu'il était encore frappé par la mort de Beethoven ; et c'est même cette mort qui a fait de lui le romantique qu'il incarnait à merveille à la fin de son existence. Le fait que Schubert ait composé sous le choc et la surprise de la mort de quelqu'un qu'il aimait permet de donner une définition assez simple du romantisme. Le romantisme est la complaisance pour la tristesse. Le romantique se plaît à être triste, à être mélancolique, à renoncer au bonheur pour laisser le monde l'être à sa place, ce qui ne veut cependant pas dire qu'il ne s'intéresse pas au monde. Toutefois, la « mondéité » du romantique est réduite. Le romantique est hors du monde et presque hors de l'espace ; seul le temps lui résiste complètement et c'est justement la cause de sa mélancolie : il ne peut se soustraire au temps, il est obligé de vivre. Nous pensons à cette phrase de Martin du Gard dans *Les Thibault* : « elle pour qui le présent comptait peu, et l'avenir pas du tout, elle dont la vie intérieure se nourrissait presque exclusivement de réminiscences ». Sans vivre dans le passé, le romantique s'en nourrit ; c'est d'ailleurs la définition même de la mélancolie. Nous disons alors que le romantisme est une lutte contre le temps, en ce qu'il a d'effroyablement mobile, d'affreusement rapide, et de formidablement irrépressible...

Le deuxième point important dans la définition du romantisme est la tristesse. Aimer la tristesse, s'y complaire, pourrait d'ailleurs être un comportement assez nietzschéen, surhumain, en ce que cet amour et cette complaisance constituent une indifférence à l'égard du bonheur comme but ultime et comme *valeur* suprême. Ainsi, le romantique peut sembler désespéré dans la mesure où il ne cherche en rien à se défaire de sa tristesse, de la même que le dépressif y sombre encore davantage en refusant de voir ses amis, de sortir... Ressasser, « se nourrir de réminiscences », est donc le meilleur moyen pour arriver à cette tristesse qui, davantage qu'un état permanent, est plutôt une espèce d'ἐνοχία à l'égard du bonheur. Le romantique n'est alors pas désespéré : il sait simplement fouiller dans les souvenirs de sa « vie perceptive » (Husserl) et en modifier quelques *partitions*. Alors donc, le romantique est celui qui *sait* être triste et mélancolique (pas simplement celui qui subit cela) lorsqu'il est seul et qu'il marche ! La pluie – dont nous ne développerons pas ici les vertus – est d'ailleurs l'élément favori du romantique tel qu'il vient d'être décrit. Lucien Rebatet, dans *Les deux étendards*, qui est livre romantique à de nombreux égards (probablement la remarque lui déplairait-elle), écrit : « Michel passa toute la soirée à se haïr et à se traiter de noire brute. Puis, sa tristesse le consola. Elle lui était chère. Depuis trois mois, il n'avait pas été triste à cause d'Anne-Marie. » La perte – au sens d'éloignement – de l'être aimé est matière idéale à la mélancolie du romantique. Au regard de cette définition du romantisme – ou plutôt du tempérament et de la posture romantiques – que nous disent les poèmes de Wilhelm Müller et leur merveilleuse mise en musique par Franz Schubert ? en quoi sont-ils l'expression paroxystique du tempérament romantique ?



L'on décrit souvent la musique comme un vecteur d'émotions ; cette désignation est parfaitement adaptée aux compositions de Schubert, et spécialement au *Winterreise*. Comme nous le verrons plus loin, les notes deviennent plus graves selon le texte, le rythme est accéléré, ralenti, à nouveau accéléré... Il y a cependant assez peu de notes : c'est là toute la richesse du *Lied*. La musique parvient à se faire un simple accompagnement du chant. D'un interprète à l'autre, le chant reste toujours plus ou moins doux dans le *Winterreise*. Quelques embellissements de temps à autres, mais toujours un chant mélodieux et qui, ne l'oublions pas, est *d'abord* un poème. Ainsi, le chanteur de ces *Lieder*, qu'il s'agisse par exemple de Dietrich Fischer-Dieskau ou encore de Peter Schreier, est un aède. L'aède au magnifique sens homérique bien sûr. L'aède – c'est-à-dire l'interprète du *Winterreise* – est celui qui exprime le plus clairement ce qu'est la poésie. La poésie est première, de la même manière que les vers sont antérieurs à la prose, comme l'a rappelé Pierre Boutang. Il est difficile d'imaginer un acte plus romantique – ici d'entreprendre un voyage à pieds seul en plein hiver – que celui de chanter ce que l'on vit, de raconter ce que l'on a vécu par le lyrisme. On ne peut bien sûr s'empêcher en écoutant le *Winterreise*, de constater la mélancolie que constitue cette posture de l'aède. Mélancolie, voire même nostalgie, exprimée ici par le parallèle entre Peter Schreier et Ulysse narrant ses exploits chez les Phéaciens. Raconter quelque chose par le chant est à la fois un acte très humble et qui peut sembler orgueilleux. Cet apparent paradoxe n'en est, en réalité, pas un. En effet, l'on pourrait se dire que le chanteur est prétentieux de mettre ses péripéties en musique mais ce serait une assez sottise remarque, d'une part parce que le contexte du *Lied* – qui cherche à s'approprier certains traits de l'aède antique – veut que, nécessairement, le poème soit mis en musique, et d'autre part parce que chaque composition, même le plus petit récital, raconte l'histoire de quelque chose ou de quelqu'un. La pratique du *Lied*, du *Kunstlied*, est donc l'humilité même. En effet, il s'agit de voir le voyageur comme un poète qui considérerait comme fade – voire pénible pour ses auditeurs – de l'écouter sans musique. C'est pour cette raison que le *Lied* est la forme la plus convenable pour sublimer les poèmes qui constituent le *Winterreise*. Ulysse étant l'image parfaite du voyageur, donner cette posture au marcheur qui décrit son voyage en hiver nous le désigne aussitôt comme celui qui a des exploits – nous verrons que si Ulysse est un héros, notre voyageur serait davantage un anti-héros – à raconter et qui est digne d'être écouté. En réalité,

tout *Lied* est une folie odysseenne dans la forme et l'image du voyageur accentue encore cette folie dans le *Winterreise*.



Wilhelm Müller

Le texte des *Lieder*, écrit par Wilhelm Müller – mais modifié en certains points sur lesquels nous ne nous concentrerons pas par Schubert – est évidemment d'une importance capitale. La musique est au service du texte qui, lui, est là pour nous raconter une histoire de la manière la plus intelligible qui soit. L'on voit à chaque phrase que la musique sert le texte. Dans le premier *Lied*, l'on apprend qu'un étranger (*Fremd*) entreprend un voyage vers on ne sait où, probablement vers chez lui, car il est dit à la première phrase qu'il est d'abord arrivé chez les gens qu'il quitte. Ces deux premières phrases nous placent déjà dans un rapport odysseïen avec le *Winterreise*, mais à l'instar de notre héros d'Ithaque, nous ignorons le nom de celui qui entreprend ce voyage, de celui qui n'est qu'un étranger. Nous remarquons que le chant est plus aigu et semble beaucoup plus léger relativement aux vers prononcés. Le poète nous dit « *Das Mädchen sprach von Liebe, / Die Mutter gar von Eh* » et le chante d'un air joyeux, presque léger. Et en effet, il s'agit d'une évocation d'un passé assez proche. L'on imagine le voyageur dans les premiers kilomètres se rappeler ses hôtes et notamment cette jeune fille qu'il n'a pas eu le temps d'aimer. Nous pouvons alors penser que le voyageur entreprend son périple sous la contrainte, de la même manière qu'Enée quitta Didon sur ordre des dieux de l'Olympe. Quand le poète revient au réel, à ce qui est en train de se produire – c'est-à-dire une fois qu'il est sorti de l'ivresse du souvenir –, la voix redescend et le chant s'obscurcit en même le temps que le ciel : « *Nun ist die Welt so trübe* ». Tout

cela est confirmé quand l'étranger nous dit 1° qu'il est parti « à l'improviste », car pour ce voyage il n'a pas pu décider du moment auquel il partirait (« *Ich kann zu meiner Reisen / Nicht wählen mit der Zeit* ») et 2° qu'il est encore au début du voyage, qu'il entreprend de nuit, car il souhaite « *Gute nacht* » à la jeune fille qui pensait pouvoir l'aimer.

Le voyageur est vite confronté à diverses difficultés comme le vent (deuxième chant), le froid (troisième et quatrième chants) ... La solitude commence déjà à peser le voyageur dès le deuxième chant et lui-même se décrit comme un réfugié, c'est-à-dire plutôt, en l'espèce, un fugitif (*Flüchtling*).

Le cinquième chant, le deuxième plus long après « *Gute Nacht* », procure une émotion merveilleuse. C'est une nouvelle fois l'ivresse du souvenir qui permet au voyageur de prendre un repos psychologique dans le voyage – que l'on comprend alors pour de bon comme obligatoire. Ce repos est pourtant court ; et la musique, une nouvelle fois, nous le fait bien sentir : les huit premiers vers évoquent la vue du tilleul (*Lindenbaum*) qui permet au marcheur de se rappeler d'heureux souvenirs ; le chant est assez haut et presque enjoué. Mais au fur et à mesure qu'il avance, ne désirant pas s'arrêter, il est rappelé à la réalité, car ce n'est pas le tilleul lui-même qu'il voit – peut-être d'ailleurs se serait-il arrêté – mais l'endroit le frappe, car il connaît ce lieu. En effet, il ne s'attarde pas réellement sur le tilleul tout simplement parce que la nuit ne le lui permet pas. L'auditeur ignore d'ailleurs que la scène se déroule de nuit jusqu'à ce qu'il entende la musique s'obscurcir, se ralentir et la voix descendre lorsque les vers « *Ich muß auch heute wandern / Vorbei in tiefer Nacht* » sont prononcés. Le voyageur lutte, ferme les yeux, mais ne s'arrête pas, malgré son chapeau qui s'envole, car il ne souhaite pas se détourner de son but que nous ignorons toujours. Son but est simplement sommairement renseigné par le tilleul lui disant : « *Du fändest Ruhe dort !* ».

Le septième chant est assez curieux. En effet, l'on a presque le sentiment que le voyageur n'est pas dérangé par le fait de ne plus entendre le fleuve couler, maintenant qu'il est gelé. Au rythme et à la manière de chanter, l'on imaginerait facilement notre marcheur quelque part dans une forêt sibérienne. Toutefois, une phrase absolument capitale est prononcée : on comprend que le voyageur est animé par l'espérance. Il compare alors son cœur avec le fleuve par-dessus lequel il passe : froid et rigide en surface, il le soupçonne de bouillonner sous cette écorce (*Rinde*) de glace.

Les deux chants suivants contrastent avec tout ce que l'on a pu entendre depuis le commencement, car ils décrivent le voyageur en proie aux flammes, qui doit se dépêcher et fuir ! Heureusement, le repos (*Rast*) arrive au dixième chant : l'un des plus beaux *Lieder* du cycle. Encore une fois, ce poème est conclu par une phrase sur le cœur du voyageur : celui-ci s' imagine avoir un ver en lui qui aimerait briser cette écorce. Le ver cherche à briser l'écorce de glace du cœur, déjà affaiblie par le passage par les flammes.

Au chant onzième, nous retrouvons la même structure que pour plusieurs chants déjà étudiés : le début est très joyeux, léger, car il est l'évocation d'un souvenir – d'un souvenir heureux qui plus est. Mais sitôt le froid et les corbeaux évoqués, le chant s'accélère, le piano est nerveux, les notes sont courtes, aigus, presque stridentes. Encore une fois, conclusion du chant sur l'état du cœur du voyageur. C'est le contraire qui est

réalisé au chant suivant, l'aède évoque sa solitude, pour finir par sa joie.

Tout le cycle du *Winterreise* est en réalité la description de la déception amoureuse. Cette déception est d'autant plus cruelle pour le voyageur, car, comme nous l'avons vu, elle est indépendante de sa volonté : notre marcheur a pris la route, semble-t-il, sous la contrainte. On voit par exemple au treizième *Lied*, qui pour Müller était le sixième chant, que le marcheur continue d'espérer une lettre de sa bien-aimée. Le choix de Schubert de placer ce chant en treizième position, c'est-à-dire pratiquement à la moitié du cycle, permet de s'apercevoir que tout le voyage est placé sous le signe de la mélancolie, de la nostalgie de ce qui a été vécu. Cette mélancolie est d'ailleurs proprement romantique comme nous l'évoquions plus haut. Müller par le texte et Schubert par la musique dépeignent à merveille ce qu'est la désillusion. Le chant quatorzième est d'ailleurs assez glaçant : « *Daß mir's vor meiner Jugend graut / Wie weit noch bis zur Bahre* ». La présence de la mort devient alors importante, notamment représentée par la corneille (*Krähe*) au chant suivant, par laquelle le poète souhaite se faire accompagner jusqu'au tombeau (*zum Grabe*). Nous pensons que le vers le plus désespéré du cycle est celui que lâche l'aède au dix-septième chant, « *Ich bin zu Ende mit allen Traümen* », que nous pouvons traduire par : J'en ai fini de *tout* rêve. Au fur et à mesure que le voyage se poursuit, au plus profond de l'hiver, et même en passant par un village, le marcheur prend conscience de la solitude qui l'habite et qu'il ne reverra jamais celle qu'il n'a pas vraiment eu le temps d'aimer.

Le vingtième *Lied* est intéressant, car l'auditeur pensait seul ignorer le motif du voyage entrepris mais le marcheur lui-même l'ignore et sait simplement qu'il n'est pas en paix et qu'il la cherche pourtant (*Ohne Ruh, und suche Ruh*). L'auditeur apprend en revanche la destination – vague – du marcheur : « *Eine Straße muß ich gehen, / Die noch keiner ging zurück*. » La solitude du voyageur était jusqu'ici pensée comme délibérément choisie par celui-ci mais en réalité elle est également subie, comme le montre le chant vingt-et-unième dans lequel un aubergiste refuse l'hospitalité à notre marcheur. La fin du *Voyage d'hiver* est on ne peut plus romantique, au sens où nous l'entendions plus haut. En effet, le voyageur comprend avoir tout perdu (ses trois soleils) mais s'en accommode et se résigne – attitude hautement romantique – car il déclare : « *Im Dunkel wird mir wohler sein* ». Le voyageur en réalité n'en est pas un. En effet, l'élément fondamental du voyage est le retour. Non, ce merveilleux aède n'est qu'un vagabond : le dernier *Lied* ne conclue absolument pas le périple : aucune destination n'a été atteinte, pas même la paix qui était tant cherchée, et, encore, le marcheur continue de marcher, le pèlerin continue d'avancer vers la paix... Une fois rejeté par son aimée – car il semble en réalité qu'il s'agisse de la raison de son départ – le voyageur éprouve des tas d'émotions différentes qui prennent un sens complet dans la solitude. Chaque *Lied* est l'expression d'un sentiment et d'une réflexion, parfois nés d'événements extérieurs mais pas toujours. Le *Winterreise* est le récit d'une désillusion dans la mesure où chaque fois que le marcheur s'essayait au rêve, il était rappelé à une réalité cruelle. L'on pourrait alors penser qu'il ne s'agit pas d'une posture romantique classique dans la mesure où le voyageur ne se complaît pas dans le rêve et dans une idéalité mais en réalité c'est l'essence même de la posture romantique. Le romantisme au sens classique, académique, est une lâcheté dans la mesure où il consiste en un refus du monde, par dépit, par déception, par désillusion. En revanche, le romantisme authentique est justement le courage suprême d'être conscient de la cruauté et de l'inhumanité de la vie mais de s'en accommoder, de *vivre avec*. Le voyageur de Müller – et de Schubert – ne s'enferme

jamais dans le rêve et est toujours rappelé à la réalité, et souvent cruellement. Seul ce romantisme authentique sort de la théorie pour être pratiquement exercé. En effet, le romantisme que nous appelions académique, classique, n'est qu'une théorie dans la mesure où il n'est jamais permis pour l'homme de s'abstraire du monde, pour la simple raison qu'il faut vivre : seul l'ascète le pourrait mais c'est, dans ce cas, au contraire pour être encore plus proche du réel. Ainsi Schubert, par l'intermédiaire de Müller, dans le *Winterreise* mais aussi dans *La Belle meunière*, est de ceux qui ont le mieux saisi la nature et l'essence même du romantisme et de la posture romantique face au monde et à la vie, c'est-à-dire une attitude courageuse, presque de défiance. Schubert, composant ce cycle encore meurtri par la disparition de son ami Ludwig van Beethoven, est celui qui aurait pu se complaire dans l'illusion et la rêverie mais qui a préféré s'accommoder de sa tristesse pour composer certaines œuvres qui constituent encore aujourd'hui les plus grands chefs-d'œuvre de la musique classique.

---

## Héros et antihéros

écrit par Arthur | 11 décembre 2021



Le *héros* est souvent le personnage principal de l'œuvre qui le contient. S'il est un héros, il incarne des valeurs fortes, le héros est un *héraut* qui porte les valeurs morales de la société. Le terme de héros est riche, et il n'est pas uniforme : le héros tragique n'est pas le héros lyrique, tout comme le héros de conte n'est pas le héros romantique, et ainsi de suite. Mais pouvons-nous parler de héros lorsque le personnage principal d'une œuvre est à contre-courant des valeurs de son temps ? Cette question s'est posée maintes fois, et particulièrement au XXe siècle à travers la négativité manifeste du personnage de roman : le concept original de héros est alors abandonné au profit du héros *positif* (c'est-à-dire celui qui endosse le rôle du héros sans répondre à cette description) ou du *antihéros*.

La généalogie du héros est profonde : c'est dans l'Antiquité grecque qu'il faut en chercher les traces les plus fortes et ancrées dans la culture populaire (bien qu'en étant exact, il faut remonter jusqu'à Gilgamesh, héros de la mythologie sumérienne). Dans l'*Illiade*, texte fondamental de la littérature antique et précurseur de l'*Odyssée*, Homère

met en scène Achille, héros célébré pour ses exploits et pour son sang de demi-dieu. Le héros est alors un guerrier victorieux, empreint de gloire et plongé dans le Destin : l'homme homérique est plongé dans ce Destin voulu par les dieux, mais dans ce monde où tout *semble* déterminé, l'homme doit trouver sa place et éprouver les concepts de bien, de mal, savoir vivre et surtout apprendre à mourir. Les personnages d'Homère incarnent bien souvent des concepts, ce qui les rend identifiables : l'amour conjugal (Andromaque, Pénélope), l'amour familial (Hector), l'amitié (Patrocle), la ruse ou la *métis* (Ulysse), etc. Le héros du mythe accomplit des exploits pour son peuple : incarner le mythe, pour un héros, est l'acte fondamental de séparation de la *nature* et de la *culture*. Le héros mythologique est l'horizon anthropologique et téléologique de l'homme : il est un symbole d'union entre la transcendance et l'immanence. Le psychanalyste Otto Rank (1884-1939) ajoute dans *Le mythe de la naissance du héros* (1909) que, au-delà du héros du mythe, se forge le *mythe du héros*, le culte du symbole qui dépersonnalise et désanthropomorphise le héros.

De la naissance du héros jusqu'à sa maturité, le récit accompagne le héros dans son périple, dans ses batailles (les héros sont alors guerriers) et ses exploits : Achille à Troie, Ulysse dans son voyage. Mais au-delà du Moyen-Âge, on trouve aussi ce thème dans la littérature médiévale avec par exemple Charlemagne et Roland en guerre contre les Sarrasins dans la *Chanson de Roland* au Xe siècle. Le héros antique et médiéval est donc compris dans un logique divine du monde : il est glorieux par sa naissance et tragique dans la mort.

Comment le héros sort-il du Destin, comment se libère-t-il de la tutelle des dieux ? Le héros est affranchi de cette logique globale avec les tragédies de Corneille (1606-1684) et particulièrement avec *Le Cid* (1636) : le tragique affecte toujours les personnages avec violence, mais ceux-ci jouissent d'une certaine *liberté* qui s'exprime dans la volonté du héros. Mais cette volonté du héros n'est que plus douloureuse car elle met en évidence la faute qu'il doit réparer, le héros prend conscience de son agir coupable. Dans la lignée de Corneille, Racine met en scène Phèdre qui s'inflige la mort, coupable d'attirance envers Hippolyte, son beau-fils, et Hippolyte lui-même trouve la mort au combat, coupable de son amour pour Aricie (*Phèdre*, 1677).

C'est aux environs de cette période que le roman naît véritablement, et celui-ci entoure d'emblée son héros d'une dimension ambivalente qui pousse à le considérer comme un antihéros. Dans le roman de Cervantès (1547-1616), Don Quichotte mène un combat absurde et à contre-courant des idées de son temps : il souhaite rétablir les valeurs de la chevalerie dans un époque qui s'enlise dans la bourgeoisie. Don Quichotte est un antihéros qui oppose une résistance à l'ère du temps, et Hegel remarque à ce sujet dans son cours d'*Esthétique* (1835) que « son aberration consiste [...] dans le fait de rester si sûr de lui-même », c'est-à-dire si ancré dans ses idéaux contraires au temps qui est le sien. C'est d'ailleurs cette influence antihéroïque de Cervantès qui sera à l'origine de la création des romans burlesques dans la deuxième moitié du XVIIe siècle.

Le héros prend une profonde indépendance au XIXe siècle : c'est le siècle du *moi* célébré dans le lyrisme. Le héros du *drame romantique* est, selon le mot du Hugo, un « être complexe, hétérogène, multiple, composé de tous les contraires, mêlé de beaucoup de mal et de bien, plein de génie et de petitesse » (Préface à *Cromwell*, 1827). L'émergence du drame romantique est une célébration du héros romantique, plongé dans une crise

existentielle et métaphysique : « Suis-je le bras de Dieu ? » se demande Lorenzo (*Lorenzaccio*, Musset, 1834) avant de tuer le Duc pour libérer Florence. Le héros romantique est encore un héros puisqu'il n'est pas véritablement à l'envers des préoccupations de son temps, et il s'illustre par sa fidélité à ces valeurs. Mais la défense de ces valeurs s'illustre elle-même par de nombreux échecs : les héros sont alors impuissants. Ce thème de l'impuissance du héros est fondamental dans la littérature romanesque au XIXe siècle : Julien Sorel (*Le Rouge et le Noir*, Stendhal, 1830), Étienne Lantier (*Germinal*, Zola, 1885), Lucien de Rubempré (*Illusions perdues*, Balzac, 1837-1843), ou encore Frédéric Moreau (*L'éducation sentimentale*, Flaubert, 1869).

L'ambition du XXe siècle est de redorer l'image du héros, non d'un point de vue moral, mais d'un point de vue politique : le héros incarne avec panache des idées de son temps. Mais l'idée qu'incarne le héros est toujours l'idée de son auteur : on peut alors citer Barrès (1862-1923), Malraux (1901-1976), Saint-Exupéry (1900-1944). Et à côté des héros positifs, étendards des idées dans les *romans à thèse* de début de siècle, on observe d'autres héros, des héros négatifs cette fois, dont l'archétype est Bardamu dans *Voyage au bout de la nuit* (1932) de Céline, puis Meursault dans *L'étranger* (1942) de Camus, jusqu'à *L'innommable* (1953) de Beckett.

Le héros est le support de l'action du récit, et il y a un véritable brio dans le travail de l'écrivain lorsque celui-ci met en valeur un personnage par rapport aux autres. L'épaisseur d'un personnage définit sa qualité, et une qualité parfaite, une épaisseur parfaite sont les éléments d'un héros. Mais on peut remettre en question la légitimité du héros dans l'œuvre littéraire qui peint l'homme : le réalisme et le naturalisme du XIXe ont grandement critiqué la notion de héros. Zola affirmait que « le premier homme qui passe est un héros suffisant », mais suffisant par rapport à quoi ?

Si enfin nous considérons que tout homme est un héros, il nous faut accepter l'idée que notre vie a un potentiel littéraire : choisirons-nous la comédie, ou bien la tragédie ?

---

## Dostoïevski, l'incarné de la métaphysique

écrit par Arthur | 11 décembre 2021



Fiodor Dostoïevski est un écrivain russe né en 1820 et mort en 1881 : ce voyageur du

XIXe siècle aura, par son œuvre littéraire monumentale, éveillé les esprits des philosophes et remué la crise existentielle qui paralyse alors la pensée occidentale. L'œuvre de Dostoïevski n'est pas, comme on pourrait l'attendre de n'importe quel écrivain, une affaire de livres, mais c'est l'affaire de l'Homme et de sa misère. Quel espoir l'homme peut-il avoir, lui qui ne construit que de la poussière ? Comment vivre en sachant que cette vie aura une fin ?

Terrifié par la fin, Dostoïevski l'était assurément. Mais cet homme fut probablement un des rares fantômes qui ont peuplé la Terre de leur vivant. Membre du Cercle de Petrachevski, groupe politique opposant à Nicolas Ier, il est arrêté avec plusieurs autres membres en avril 1849, emprisonné, jugé puis condamné à mort. Dostoïevski est alors mené sur la place Semenovski le 22 décembre de la même année afin d'y être fusillé. Posté sur la place, on le met en joue, Dostoïevski s'attend alors à mourir d'une seconde à l'autre. Mais en cet instant, l'empereur Nicolas Ier décide de gracier les prisonniers et commuer leur peine en travaux forcés et en service militaire. Mais dans sa bonté, l'empereur créa un monstre : Dostoïevski est bien mort ce jour-là, l'âme de l'écrivain quitta ce monde en acceptant la mort, ne laissant derrière elle qu'un pantin dévoré par la noirceur et le vice. L'écrivain Dostoïevski est le produit de ce refus de la mort : son existence est une résistance insupportable.

L'œuvre de Dostoïevski sonde le vide laissé par cet événement : ses romans sont une exploration des souterrains (un de ses célèbres romans se nomme *Le sous-sol*) de l'espèce humaine. Sa critique de l'homme est si précise, si crue, que son œuvre laisse une empreinte violente sur la civilisation occidentale et européenne. Nietzsche lui-même dira qu'il s'agit du seul auteur qui lui ait appris quelque chose en psychologie, et Léon Chestov dira à ce sujet que l'œuvre de Nietzsche se rapproche de celle de Dostoïevski « *en ce que leurs œuvres contiennent non pas une réponse mais une question : peuvent-ils encore concevoir quelque espoir, ceux qu'ont repoussé la science et la morale. Autrement dit : la philosophie de la tragédie est-elle possible ?* » (Chestov, *La philosophie de la tragédie, Dostoïevski et Nietzsche*, 1934).

Il est vrai que les deux auteurs partagent un grand nombre de questionnements et d'idées en philosophie : par exemple, Nietzsche affirme que toute pensée systématique manque son objet, c'est-à-dire que les penseurs qui bâtissent des systèmes de pensée (Kant par exemple) appauvrissent leur sujet, et le manquent la plupart du temps ; Dostoïevski n'est pas étranger à une telle conception, puisque chaque personnage qu'il construit se perd dans ses monologues, construisant un édifice de langage en essayant de rationaliser le monde qui l'entoure, mais il détruit chaque fois cet édifice qu'il nomme le « *palais de cristal de la raison* » (*Le sous-sol*, 1864).

Dostoïevski affirme que l'homme n'a que deux sources de connaissance à sa disposition : la *liberté* et la *souffrance*. Dostoïevski considère la liberté de l'homme au plus haut point, certainement influencé par Kant à ce niveau, comme l'idée la plus haute de la raison pure, la clé de voûte de cet édifice : « *si jamais la Critique de la raison pure fut écrite, c'est chez Dostoïevski qu'il faut aller la chercher [...]* Chez Dostoïevski, les sciences positives ne jugent pas la métaphysique ; c'est au contraire la métaphysique qui juge les sciences positives » (Chestov, *Ibid.*). La métaphysique comme fondement des sciences, voilà une idée plaisante pour un philosophe kantien.

Dans *L'homme révolté* (1951), Albert Camus remarque que le personnage d'Ivan Karamazov (*Les frères Karamazov*, 1880) est l'archétype du *nihilisme* contemporain. C'est le révolté qui refuse les conséquences de la mort de Dieu (Nietzsche, *Gai savoir*, §125), c'est-à-dire l'absurdité de l'existence, et affronte le monde dans cette absurdité. Le roman de Dostoïevski fait le procès du réel et du monde dans leur amoralité :

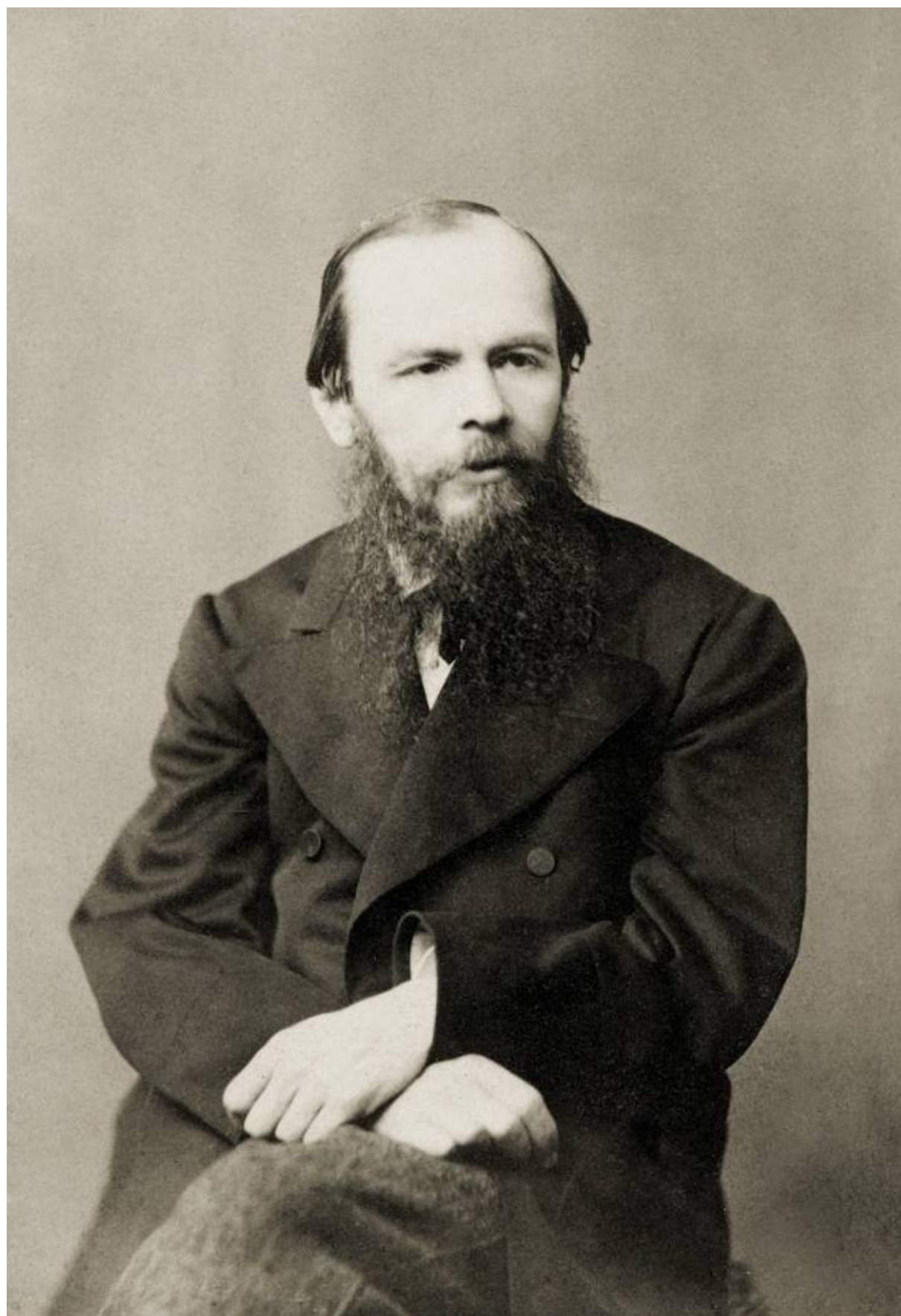
« [...] si tu étais l'architecte des destinées humaines et que tu désirais bâtir un monde dans lequel l'humanité trouverait finalement le bonheur, le calme et la paix, entreprendrais-tu cette œuvre, sachant qu'elle ne pourrait être réalisée qu'au prix de la souffrance, ne fût-ce que d'un seul petit être innocent, de cet enfant par exemple, qui se frappait la poitrine à coups de poing ? Si l'édifice ne pouvait être bâti que sur les larmes inextinguibles de cette petite, si c'était une nécessité inéluctable sans laquelle le but ne pourrait être atteint, consentirais-tu encore à être l'architecte de l'univers dans de telles conditions ? » (*Les frères Karamazov*, ch. 5, "Pro et contra").

A cet extrait du monologue, Camus répond que l'entreprise que bâtit Ivan Karamazov, et que décrit Dostoïevski est la marque même de la révolte (concept camusien), il répond :

« [...] à partir du moment où la révolution métaphysique s'étendra du moral au politique, une nouvelle entreprise d'une portée incalculable commencera, née elle aussi, il faut le remarquer, du même nihilisme [...] D'autres viendront, qui, partis de la même négation désespérée, vont exiger l'empire du monde [...] » (*L'homme révolté*, Camus)

L'approche postformaliste de Mikhaïl Bakhtine (*La poétique de Dostoïevski*, 1963) a fourni des éclaircissements intéressants quant à l'œuvre de Dostoïevski : l'expression métaphysique de la liberté dans le roman dostoïevskien passe par la *polyphonie*, qui est la clé de l'analyse structurale de son œuvre. Les personnages du roman dostoïevskien sont radicalement libres et autonomes par rapport aux autres personnages et par rapport à l'auteur lui-même. C'est la pluralité de voix autonomes (polyphonie) qui fonde le roman de Dostoïevski. Au-delà des individualités, les personnages sont de multiples prismes qui influent une certaine vision du monde : ils sont des mondes subjectifs à part entière, des fenêtres ouvertes sur un même sujet, mais toutes infiniment profondes et diverses. Bakhtine refuse l'idée que les personnages sont l'expression de l'auteur : il défend au contraire qu'ils sont des expressions autonomes, des monades romanesques. Bakhtine associe l'œuvre de Dostoïevski à celle de Dante dans la coexistence d'une multiplicité de plans antinomiques : c'est cette multiplicité qui est l'expression romanesque de Dostoïevski, la confrontation des autonomies est le produit de la richesse de l'œuvre.

Permettre cette multiplication polyphonique dans le roman, c'est l'expression de cet homme brisé, creux, mort à demi. Cet homme qui accueille en son sein les expressions les plus diverses et qui les pétrit afin de créer des entités autonomes d'une profondeur infinie. Dostoïevski est l'incarné de la métaphysique qui se produit et se reproduit en lui en donnant naissance à ses personnages, produits découpés de l'homme occidental en deuil de Dieu.



# Dire la profondeur de la pensée

écrit par JR | 11 décembre 2021



Dans son court livre de 1954, *Aus der Erfahrung des Denkes* (L'expérience de la pensée)<sup>[1]</sup>, Martin Heidegger expose, dans le passage ci-dessous, la complexité de *dire* la pensée.

Le dire de la pensée n'arriverait à s'apaiser et ne retrouverait son être que s'il devenait impuissant à dire ce qui doit rester au-delà de la parole.

Une telle impuissance conduirait la pensée devant la chose.

Ce que l'on énonce en mots n'est jamais, ni dans aucune langue, ce que l'on dit.

Qu'une pensée brusquement soit, qui, parmi ceux qui s'en étonnent, voudrait sonder cette profondeur?

La question réside dans le fait de dire ce qui est au-delà de la parole. En effet, dire ce que nous ne pouvons dire, c'est ce que nous nous efforçons constamment de faire. Le « dire de la pensée » doit être impuissant. Mais que signifie ce « dire de la pensée » dont nous parle Heidegger. Le dire de la pensée est d'une certainement manière le processus qui nous pousse à vouloir constamment mettre des mots sur ce qui est fondamentalement premier, sur ce qui précède le langage. En effet, le premier pas dans le monde est d'abord celui de l'Etre dépourvu de tout langage, n'ayant que la pensée. Le dire de la

pensée est donc la tentative, jamais parfaitement atteinte ou réussie, de *dire* de manière exhaustive par les mots ce que notre pensée *est* et la manière dont elle s'actualise, c'est-à-dire se fait acte.

Si le dire de la pensée doit « s'apaiser » c'est bien parce que son activité est frénétique, instable, il se rend d'une certaine manière coupable d'ὕβρις. On voit d'ailleurs ici une espèce de patte kantienne tenant à l'idée d'une aventure terrible de l'homme au-delà des limites de sa raison.

Cette impuissance forcée, cet appel du dire de la pensée, l'expression de celle-ci, à rester à sa place permettrait de conduire « la pensée devant la chose ». Notons au passage l'emploi du verbe conduire au conditionnel, ce qui montre le caractère assez peu réalisable de ce que nous propose ici Heidegger. Quant à la conduite de la pensée *devant* la chose, nous aurions tort de penser que cette idée est simple. Heidegger semble vouloir amener le dire *face* à la chose, faire en sorte que le dire soit réellement celui de ce qu'il pense, de la chose qu'il pense. Quel éloge de l'humilité ! Ne pas tenter de tenir un discours sur ce qui n'appartient pas à la parole, sur ce qui est « au-delà » de cette parole... Toutefois, qu'est-ce qui est réellement au-delà de toute parole ? Peut-être Dieu pour Kant, mais nous nous plaçons ici à penser que c'est sur la foi qu'aucun mot ne peut être mis. Expliquer Dieu, beaucoup l'ont très bien fait, mais décrire la foi et le sentiment religieux... quel projet ! La *fides* (foi) est justement cette confiance que nous mettons dans quelque chose qui nous dépasse et qui ne nous appartient pas de connaître, sur lequel nous n'avons pas le droit de poser un dire. Seulement à ce moment-là, une fois apaisé, calmé, impuissant, le dire de la pensée pourra parler d'une chose qui *est* vraiment. Nous pensons ici à une phrase de Proust assez éclairante de cette idée : « une grande partie de ce que nous disons n'[est] qu'une récitation »<sup>[2]</sup>.

On s'interroge cependant sur la possibilité d'une telle chose. Il semble y avoir une réelle impossibilité pour Heidegger de *dire* quelque chose, c'est-à-dire de poser une proposition *devant* la chose, soit en adéquation avec celle-ci. Il semble même y avoir trois niveaux du dire, trois niveaux de la possibilité d'une expression au plein sens du terme. Le niveau le plus élevé d'abord, impossible à retranscrire tout à fait par le dire est la pensée, la pensée comme premier pas dans le monde, comme venant avant le langage, comme venant *a priori* de toute parole. On trouve ensuite le dire de cette pensée. Le dire de la pensée est l'expression la plus fidèle de ce que l'on pense, le dire de la pensée est tout simplement le *dire* lui-même - ce caractère en quelque sorte nouménal du dire semble d'ailleurs être d'influence kantienne. En dernier lieu, le niveau le plus bas, le premier, le seul étant accessible, est le mot. L'on ne *dit* pas mais l'on se contente d'une énonciation de mots. Il est absolument terrible, d'ailleurs, de prendre conscience que nous ne pouvons réellement rien dire, mais simplement chercher à énoncer (voyons dans ce terme une espèce de caractère récitatif montré par la phrase de Proust) des mots les plus proches possibles de cette pensée, de ce dire, sans les atteindre jamais.

Enfin, le paragraphe dernier est suprêmement intéressant et assez complexe. Heidegger semble poser pour la pensée une réelle impossibilité d'*être*, ce qui est logique dans une perspective heideggérienne, car la pensée n'apparaît à personne comme un phénomène. La pensée *serait* vraiment si nous pouvions la dire fidèlement, c'est-à-dire parvenir à énoncer des mots en adéquation avec ce dire la pensée. Heidegger délègue. Il délègue la tâche à ceux qui s'étonnent de cela. Leur tâche est de sonder cette

profondeur. Ce rôle leur est donné par Heidegger dans « Pourquoi des poètes ? »<sup>[3]</sup>. C'est aux poètes de s'étonner de telles choses et de sonder cette profondeur, de creuser toujours cet abîme, de gratter ce qui reste de mystère, sans jamais le dévoiler complètement, pour pouvoir tenter, vainement souvent, de rendre la chose dévoilée présente aux non-poètes...

<sup>[1]</sup> Reproduit dans *Questions III-IV*, M. Heidegger, Tel, Gallimard

<sup>[2]</sup> *La Prisonnière*, M. Proust (1923)

<sup>[3]</sup> *In Chemins qui ne mènent nulle part*, Tel, Gallimard

---

## Qu'est-ce que gouverner bien en entreprise ?

écrit par Arthur | 11 décembre 2021



La notion de gouvernement d'entreprise est à distinguer du gouvernement étatique. La question du gouvernement étatique implique des questions de l'ordre de la philosophie politique tandis que la gouvernance d'entreprise est indéfectiblement liée aux questions d'éthique (des affaires). Il y a donc une question morale extrêmement forte dans le domaine du gouvernement (et ici, on ne peut pas nier que cela s'applique également à l'ordre politique) : cette question morale/éthique est au fondement du questionnement philosophique concernant l'art de *bien gouverner*. S'il s'agit de diriger les hommes, et la structure qui les contient et que ceux-ci forment, il faut savoir *bien* les diriger. Mais pourquoi faut-il impérativement *bien agir* dans ce domaine ? Tout simplement dans le but de tendre au *bien commun*, notion grecque largement oubliée aujourd'hui au profit d'un autre concept : l'*intérêt général*. Bien gouverner en entreprise, c'est maximiser l'intérêt général. Or nous devons opérer une distinction : que signifie *bien gouverner en entreprise* ? Bien gouverner en entreprise peut signifier deux choses : soit gouverner dans le but d'œuvrer au bien être des employés, et dans ce cas l'intérêt général est associé à la somme des intérêts particuliers des employés, ou alors bien gouverner en entreprise signifie la maximisation des bénéfices et l'augmentation du capital : il s'agit

donc d'œuvrer pour l'intérêt de l'entreprise qui, en employant ses salariés, profite aux hommes dans un second temps, et l'intérêt de l'entreprise deviendrait un moyen en vue d'une fin, l'intérêt général.

Mais comment peut-on dire qu'un bon gouvernement d'entreprise peut avoir deux moyens d'attendre une même finalité ? Quel moyen apparaît le *meilleur* pour gouverner une entreprise ?

Pour répondre à ces questions, il convient de s'interroger premièrement sur les bienfaits d'un gouvernement d'entreprise prenant l'intérêt général comme but, puis d'étudier une entreprise ayant pour but de maximiser son profit. Après comparaison, il conviendra de limiter les analogies au politique et proposer un système basé sur une théorie de la justice comme équité.

S'il nous faut aborder la notion de *bien commun* pour l'appliquer au domaine de l'entreprise, une analogie avec la politique s'impose. C'est par la réflexion philosophique liée à la recherche du meilleur régime politique qu'est née cette notion : le bien commun est difficile à définir. On peut néanmoins affirmer que la notion de bien commun désigne moins le bien matériel qu'un bien *moral* : c'est, dans le cadre de l'entreprise, ce qu'on pourrait assimiler au bien être des employés. Bien gouverner une entreprise serait donc la quête du bien commun : mais de quelle façon ? Le bien commun, en tant que bien immatériel, est insaisissable. Atteindre le bien commun est impossible en réalité, mais l'important est de le *viser*, de *tendre* à l'atteinte du bien commun pour l'entreprise et l'ensemble des employés en priorité. La notion de bien commun, dans le domaine politique et entrepreneurial, est à tel point liée à la gouvernance qu'il est possible de définir la façon dont est gouvernée l'instance (le régime, la forme de l'entreprise) à partir du rapport qu'entretient l'exécutif au bien commun. C'est Aristote qui, le premier, détermine ce rapport entre nature du régime et rapport intime au concept de bien commun. En *Politique*, Aristote détermine que lorsque l'exécutif (notion certes anachronique) vise le bien commun de façon téléologique, alors il s'agit d'un bon régime (monarchie, aristocratie, politeía), mais lorsque l'exécutif vise ses propres intérêts, alors il gouverne mal (tyrannie, oligarchie, démocratie). En effectuant l'analogie avec l'entreprise, il est possible d'appréhender la bonne forme de gouvernement afin de tendre vers le bien commun.

Mais cette notion de bien commun doit être remise en cause en raison de sa réalité immatérielle, en décalage avec la finalité d'une entreprise moderne. Le mot de "moderne" est important ici, puisque c'est avec la modernité qu'a progressivement été abandonnée la notion de bien commun au profit d'une autre notion, *l'intérêt général*. Dans le domaine politique français, on estime que c'est en 1791 avec la *loi Chapelier* que l'intérêt général est érigé comme but étatique : « *Il n'y a plus de corporations dans l'État ; il n'y a plus que l'intérêt particulier de chaque individu et l'intérêt général* » (*Le moniteur universel*, Le Chapelier, t. 8). Dans le domaine de l'entreprise, on passe alors logiquement à un système basé sur la recherche de l'intérêt général compris comme la somme des intérêts particuliers. Dans un sens vulgaire, c'est de cette façon qu'il est possible de comprendre la notion de bien commun, comme une somme métaphorique des *biens individuels immatériels*. Aristote remarquait déjà en *Politique*, V, que la notion de bien commun devait être élargie à la recherche de l'intérêt général. Il y a donc, dans la notion de bien commun une portée immatérielle, morale (la vie vertueuse), mais également une importance matérielle, comme le remarque Aristote dans *l'Éthique* à

*Nicomache* : ici, on pense immédiatement à l'importance des salaires en entreprise, clé de voûte de la subsistance des employés. Or on ne peut avancer dans cette réflexion sans rendre compte des limites de l'analogie au domaine politique, puisqu'aujourd'hui, le domaine moral est difficilement perceptible dans le domaine de l'entreprise.

La limite de l'analogie entre les domaines du politique et de l'entreprise est à poser autour de la notion de bien commun, puisque la modernité a en grande partie détruit l'importance des vertus dans les lieux de pouvoir. Mais l'analogie avec la politique, même avec l'arrivée de la modernité, est apparue comme une évidence : on remarque d'ailleurs le nombre important de dérives en entreprise et en politique qui sont très souvent comparables. Mais cette analogie pose un véritable problème. En 1951, le doyen Ripert, célèbre juriste français, alertait sur les risques d'une telle analogie, en droit notamment (Georges Ripert, *Aspects juridiques du capitalisme moderne*, 1951). Ripert remarque que l'analogie entre les domaines étatique et entrepreneurial est souvent effectuée par le biais d'une transposition du modèle démocratique de la politique au monde de l'entreprise. Or cette comparaison n'est qu'apparente, remarque Ripert, car « *gouvernance n'est pas gouvernement* » : la centralisation du pouvoir en entreprise est une limite infranchissable qui détruit en partie l'analogie au politique. Le pouvoir, en entreprise, ne peut être possédé par tous, il ne peut qu'être possédé, dans le meilleur des cas, par une poignée de personnes. Métaphoriquement, l'entreprise peut être comparée à des régimes politiques tels que la monarchie (ou la tyrannie lorsqu'elle est mal dirigée), ou l'aristocratie (ou oligarchie dans le pire des cas). La recherche du bien commun, ou de l'intérêt général comme finalité apparaît être une chose impossible en entreprise, car cette analogie au politique comporte trop d'éléments de différence : faut-il donc abandonner une conception de la bonne gouvernance dans son orientation téléologique ?

Nous avons vu que concevoir la bonne gouvernance d'entreprise comme une tension vers le bien commun, ou une maximisation de l'intérêt général conçu comme la somme des intérêts particuliers comporte un certain nombre de problèmes, notamment en raison des limites de l'analogie au politique. Revenons donc aux conceptions modernes de l'entreprise : comment analyse-t-on, aujourd'hui, une entreprise "qui marche" ?

Certainement par le prisme des revenus qu'elle génère, par son capital. Ainsi, l'intérêt de l'entreprise est la maximisation des bénéfices et l'augmentation du capital. Mais cet intérêt de l'entreprise est aussi conçu comme intérêt général, et cet intérêt général est une fin dont le moyen est le travail des salariés. Or pointer ce problème, c'est pointer un problème éthique très fort qui affecte un grand nombre d'entreprises et de relations humaines en général. Dans les *Fondements de la métaphysique des mœurs* (1785), Emmanuel Kant développe l'impératif catégorique suivant : « *Agis de façon telle que tu traites l'humanité, aussi bien dans ta personne que dans toute autre, toujours en même temps comme fin, et jamais simplement comme moyen* ». Si nous comparons cet impératif catégorique, qui est l'énoncé d'un comportement à suivre pour agir moralement, l'action des entreprises pose un véritable problème moral. Considérer l'employé comme un moyen en vue d'une fin (l'augmentation du capital), c'est profondément immoral. Du point de vue de l'impératif catégorique kantien, les gouvernances modernes des entreprises s'opposent radicalement à la morale, mais est-ce une mauvaise gouvernance pour autant (dès lors qu'on occulte la question éthique) ? Maximiser le profit et augmenter le capital est-il viable et signe d'une bonne gouvernance en entreprise ?

Pour répondre à cette question, il faut d'abord comprendre comment l'entreprise peut

maximiser son profit. C'est sans surprise par l'intermédiaire du travailleur, mais il faut comprendre ce que cela signifie. Lorsque le salarié (travailleur) produit un travail, par exemple une marchandise, cette marchandise est liée à une *valeur d'usage*, qui correspond à son *utilité*, sa valeur dans l'usage qui doit en être fait. Or toute entreprise aujourd'hui fonctionne dans un but de maximisation du taux de profit, et l'échange de marchandises sur le marché est inscrit dans un système capitaliste. Qu'est-ce que cela signifie ? Cela signifie que l'échange de marchandise ne se fait pas en fonction de leur valeur d'usage, mais en fonction de leur *valeur d'échange* qui est chaque fois supérieure à la valeur d'usage. Or cette disparition de la valeur d'usage derrière la valeur d'échange, Karl Marx l'analyse comme le signe avant-coureur de la destruction du système capitaliste tout entier. Dans *Le Capital* (1867), Marx montre que la création même de la valeur d'échange, en dissymétrie avec la valeur d'usage, est une *aliénation du travailleur*. Le travailleur et son travail disparaissent derrière la valeur d'échange (monétaire), et il se produit ce que Marx appelle un « *fétichisme de la marchandise* » : ce qui apparaît derrière la marchandise, c'est sa valeur d'échange et non le travail et la sueur qui l'ont produite. Comment donner tort à Marx dans le monde de l'entreprise d'aujourd'hui ? Tout est orienté vers la maximisation du taux de profit, l'accumulation du capital par un moyen (que Kant voyait déjà comme immoral) : l'aliénation du travailleur et son asservissement au système capitaliste.

Un tel système est-il viable dans la perspective de Marx ? La réponse est non. Marx dit clairement dans *Le Capital* que le système capitaliste tel que décrit à l'instant, et donc cela s'applique à la gouvernance de l'entreprise, est voué à l'autodestruction : « *l'universalité vers quoi tend sans cesse le capital rencontre des limites immanentes à sa nature, lesquelles, à un certain stade de son développement, le font apparaître comme le plus grand obstacle à cette tendance et le poussent à son autodestruction* » (Marx, *Le Capital*). En reprenant la méthode dialectique introduite par Hegel, Marx analyse le système capitaliste comme suit : dans un premier temps, le travailleur produit une marchandise à laquelle est assignée une valeur d'usage, et dont l'utilité ne sert que sa propre subsistance. Dans un deuxième moment, le travailleur (prolétaire par nature) est *nié dans son travail* par le capitaliste qui s'approprie la marchandise et lui assigne une valeur d'échange qui a pour but d'augmenter son profit. Ce deuxième moment apparaît croissant de façon exponentielle, mais il est voué à la destruction : c'est le troisième moment dialectique, « *l'identité de l'identité de la différence* » (Hegel, *Phénoménologie de l'esprit*). Le troisième moment correspond à la négation de la négation du travailleur, à ce moment, le système capitaliste est voué à s'auto-détruire et le capitaliste à être lui-même nié. On peut appliquer cette analyse de Marx aux entreprises modernes en affirmant que le modèle qu'elles utilisent n'est pas viable dans le temps puisqu'il ne conduit qu'à l'autodestruction : on l'observe aisément à travers les rachats d'entreprises entre elles au moment des crises économiques, tout n'est que destruction permanente dans ce domaine. Nous faisons alors face à un problème : comment considérer une *bonne gouvernance* d'entreprise dès lors que nous avons épuisé nos deux représentations de départ ? Peut-on fonder une gouvernance profitable à l'entreprise *et* au salarié ?

Il nous faut fonder un nouveau système de gouvernance en entreprise, mais pour cela, il nous faudra revenir à l'analogie au politique afin de comprendre le cheminement interne de notre pensée. Ce nouveau système de gouvernance que nous proposons sera intégralement inspiré de l'ouvrage *Théorie de la justice* de John Rawls, publié en 1971. Dans son ouvrage, Rawls présente son ambition de créer une « *conception systématique de la justice sociale* ». Dans le sens de Rawls, il nous faut abandonner la conception

classique du *bien* qui, nous l'avons vu, ne correspond pas à lui seul au monde de l'entreprise ; il faut lier la notion de bien (*good*) conçu comme but (conception téléologique) à la notion de juste (*fair*) qui est la maximisation de ce même bien. Il nous faut donc partir de l'idée que, en ce qui concerne la gouvernance de l'entreprise, il existe un « *primat du juste sur le bien* ».

L'ambition de Rawls, en introduisant cette notion du juste, est de bâtir une *théorie de la justice* comme équité (*as fairness*) qui doit respecter deux règles fondamentales : premièrement, chaque personne a le droit de prétendre au système de libertés et de droits qui égalise la société, et deuxièmement, pour admettre l'existence d'inégalités sociales et économiques au sein de ce système, il faut que celles-ci soit accessible à toute personne de ce système dans des conditions de juste égalité des chances, et doivent profiter aux membres les plus défavorisés de la société (c'est le « *principe de différence* »). Dans le domaine de l'entreprise, cela résulte d'une vision extrêmement communiste de la structure, mais Rawls en est conscient et pointe du doigt le manque de coopération entre les différents membres de la société, notamment du point de vue du principe de différence. En réalité, plus qu'un travail à effectuer du point de vue de la gouvernance de l'entreprise, c'est tout le système de pensée de *l'homme en entreprise* qui doit être réformé.

Il nous faut donc exposer dernièrement ce système de l'entreprise ayant pour fondement une théorie de la justice comme équité. Premièrement, il faut donc une métamorphose de la façon dont l'exécutif dirige l'entreprise, et que celui-ci mette en place une homogénéisation de l'entreprise, c'est-à-dire qu'il propose à chaque salarié une égalité parfaite des chances (ceci est par ailleurs très actuel, on pense au débat sur les inégalités salariales). Mais cette première métamorphose ne peut se faire sans une deuxième qui doit avoir lieu dans l'esprit des salariés. Le problème fondamental des entreprises dans le système capitaliste, ce n'est pas l'entreprise en elle-même, c'est la conception capitaliste de l'entreprise, dénoncée par Marx. Rawls propose de revenir à une conception libérale, mais cela doit se faire par une modification de la conscience collective vis-à-vis de l'entreprise. Cette modification ayant pour objet d'introduire le principe d'équité au sein de l'entreprise, c'est le principe de différence : introduire ce principe d'équité revient à renoncer aux dissymétries de salaire dans un but d'harmonisation. Ainsi il semble que ce système permette une bonne gouvernance de l'entreprise selon les deux critères suivants : premièrement, chaque salarié peut invoquer des droits et des libertés garantis universellement par l'entreprise (on pense à l'importance des syndicats), et deuxièmement, s'il y a inégalité, il faut que cela soit acceptable, c'est-à-dire qu'elle n'empêche pas l'égalité des chances dans l'entreprise, et qu'elle soit au bénéfice des défavorisés de l'entreprise. Voilà le modèle d'une entreprise juste.

Comment gouverner bien en entreprise ? Cette question soulève deux problèmes majeurs, premièrement, il est tentant d'affirmer que l'entreprise doit viser le bien commun et l'intérêt général, mais cela est impossible sans une analogie au politique qui ne sert pas l'analyse réelle de l'entreprise, sans oublier que les notions de bien commun et d'intérêt général sont particulièrement floues en ce qui concerne l'analyse de l'entreprise. Le deuxième problème majeur est en lien avec la conception moderne et capitaliste de l'entreprise qui, malgré l'avantage apparent de croissance du taux de profit, est vouée à s'autodétruire en raison de l'aliénation des travailleurs. Il a donc fallu proposer une nouvelle conception de l'entreprise, neuve, qui soulève une question qui n'a que rarement été posée : est-ce uniquement à la direction de l'entreprise que revient la tâche de bien la gouverner ? La réponse est non. La bonne gouvernance d'une entreprise

est une intersection entre l'action de l'exécutif et la volonté des salariés de faire avancer leur entreprise en accord avec la théorie systématique de la justice que nous avons développée.

---

## Par les yeux de Racine

écrit par Arthur | 11 décembre 2021



Quelle est l'importance du regard pour Racine ? A travers ses tragédies, le dramaturge peint les occasions multiples des regards, les yeux se croisent, se fuient. La difficulté du *point de vue* tient à l'aspect théâtral : la mise en scène n'est pas du fait du dramaturge, et dans le cas de Racine, la mise en scène est particulièrement libre, eût égard au nombre de didascalies, quasi-inexistantes. Mais il nous faut fonder ce regard, ces yeux hallucinés des personnages raciniens, véritables monuments : par quelle perspective ces personnages *sont-ils* au monde ? Si les personnages cornéliens échangent des regards glorieux, des *alliances à la grandeur du monde* dirons-nous, le regard racinien est un regard fuyant, honteux. Jean Starobinski note : *"Chez Racine, [...] le regard ne cesse de trahir l'insatisfaction et le ressentiment"* (*L'œil vivant*, Starobinski). Le regard racinien est comparable au Destin grec, il est la condamnation des personnages qui n'ont de cesse de le fuir.

Nous mentionnions la rareté des didascalies plus tôt, mais cette absence n'est pas anodine : la rareté des mouvements tend à nier l'importance réelle du corps et à accentuer l'importance des regards, fenêtres des âmes mélangées à travers le dialogue. Le regard est alors investi d'une importance monumentale : il s'alourdit et fait peser son poids sur le récepteur, il l'accuse de son importance et de sa gravité.

*"Chargés d'un feu secret, vos yeux s'appesantissent"* (*Phèdre*, I, 1)

L'importance du regard est l'ultime résistance à la négation du corporel chez Racine : ce poids du regard est un poids charnel, convoitant et réificateur. Léo Spitzer remarquait dans *Linguistics and Literary history* (1949) l'importance du verbe "voir" chez Racine qui est investi d'un rôle ambivalent : parfois la vue est une prise, une saisie épistémologique de la connaissance de l'objet contemplé, vu ; mais d'un autre côté, la vue est parfois l'expression d'un *regard-passion*, enflammé, le signe violent d'une convoitise brûlante. Starobinski ajoute : "*Le verbe voir, chez Racine, contient ce battement sémantique entre le trouble et la clarté, entre le savoir et l'égarement*" (Ibid.).

Mais le regard racinien n'est pas un simple échange : il est aussi *rappelé* et *anticipé*. Andromaque revoit Hector en son fils Astyanax (*Andromaque*, 1667), dans un rêve, Athalie voit le passé (mort de Jézabel) et l'avenir (sa propre mort) (*Athalie*, 1691). Mais le regard racinien ne porte donc aucun objet qui ne soit orienté vers une *conscience*, le regard cherche un regard. Mais du fait que le regard cherche un regard, il s'ensuit qu'une conscience cherche une autre conscience, et acceptant l'existence de l'autre conscience, la conscience première *se sait regardée*. Le regard de l'autre nous révèle notre être-au-monde : d'une certaine façon, les tragédies de Racine sont *existentialistes*. Mais pour être révélé à un autre regard, et pour avoir la possibilité du regard, il faut un espace de vision : c'est pour cela que le Jour est le lieu de la pureté, de la *vergogne* (je sais que je suis vu). C'est le Jour enfin que Phèdre croit insulter dans ses dernières paroles :

*"Déjà je ne vois plus qu'à travers un nuage  
Et le ciel et l'époux que ma présence outrage ;  
Et la mort à mes yeux dérobant la clarté,  
Rend au jour qu'ils souillaient toute sa pureté."* (Phèdre, V, 7)

A la différence du Jour, la Nuit est le lieu de l'invisible, de la tentation et de l'inconnu. Mais si la Nuit est le lieu d'une si mince retenue, elle est le théâtre de l'horreur, des visions fantasmées et cauchemardées :

*"C'était pendant l'horreur d'une profonde nuit."* (*Athalie*, II, 5)

Le regard est aussi bien condamnable, ainsi Racine relate dans sa correspondance un élément d'importance quant à la compréhension de ses écrits : "*J'allais voir le feu de joie qu'un homme de ma connaissance avait entrepris [...] Il y avait tout autour de moi des visages qu'on voyait à la lueur des fusées, et dont vous auriez bien eu autant de peine à vous défendre que j'en avais [...] Mais pour moi, je n'avais garde d'y penser ; je ne les regardais pas même en sûreté ; j'étais en la compagnie d'un révérend père de ce chapitre, qui n'aimait point fort à rire*" (*Lettres d'Uzès*, 1661-1662). Dans cette Nuit encore sujette aux passions de l'homme, Racine s'aventure à la façon de ses personnages prochains, mais son propre regard, avant même d'en croiser un nouveau, est surveillé, *regardé* par le prêtre qui l'accompagne. Cette perspective du *regard regardé*, Racine la transmet :

ACOMAT

[...] *La sultane éperdue N'eut plus d'autres désirs que celui de sa vue.*

OSMIN

*Mais pouvaient-ils tromper tant de jaloux regards*

*Qui semblent mettre entre eux d'invincibles remparts ?" (Bajazet, I, 1)*

Mais on ne saurait oublier cet autre passage de Britannicus, lorsque Néron aperçoit Junie pour la première fois, que son regard accroche les yeux de la femme convoitée sans que ceux-ci ne se retournent vers le voyeur :

*"Triste, levant au ciel ses yeux mouillés de larmes,  
Qui brillaient au travers des flambeaux et des armes" (Britannicus, II, 2)*

Mais le regard est si lourd pour Racine, il porte en lui tant de significations que le langage ne fait qu'effleurer, que parfois il est le lieu d'une condamnation : Roxane mérite la mort pour avoir vu Bajazet, ou Phèdre qui se sent démunie de son corps et de ses facultés pour un regard porté à Hippolyte.

*"Athènes me montra mon superbe ennemi.  
Je le vis, je rougis, je pâlis à sa vue ;  
Un trouble s'éleva dans mon âme éperdue ;  
Mes yeux ne voyaient plus, je ne pouvais parler ;" (Phèdre, I, 3)*

A la question de l'importance d'un tel regard, certaines lignes de Bossuet sont d'un éclaircissement limpide : *"N'attachez pas vos yeux sur un objet qui leur plaît, et songez que David périt par un coup d'œil" (Traité de la concupiscence, XXXI)*. Le regard de Phèdre éteint le monde pour elle : le regard de Phèdre *se fait* Nuit, elle sombre dans l'horreur et dans l'inconnu racinien. Et puisque dans la Nuit tragique de Racine doit s'embraser le feu de joie qu'il vit dans sa jeunesse, la flamme hideuse illumine la Nuit intérieure de sa lumière :

*"Je voulais en mourant prendre soin de ma gloire,  
Et dérober au jour une flamme si noire." (Phèdre, I, 3)*

Le regard dans sa toute-puissance et dans son expression extrême est un regard charnel, disions-nous, et le regard charnel ne veut qu'une chose : posséder l'autre *dans son regard*, exister pour l'autre et être considéré, être vu. Lorsque le regard convoité échappe à l'emprise du regard désirant, ce dernier se laisse aller à la violence : si le regard se dérobe par liberté, c'est par la contrainte que le désir parviendra à son assouvissement. Le résultat d'une telle violence fait couler le sang du regard : ce sont les larmes de Junie qui se dérobe à Néron.

Cette omniprésence du regard et son importance dans l'œuvre de Racine peut être conçue comme un archétype du regard de Dieu sur l'homme : lorsqu'il se pose sur le mortel, il n'y voit que péchés. C'est pour cela que les regards raciniens sont si emprunts d'accusations, de remords, de culpabilité. Mais au-delà du divin, il y a un regard extérieur qui harmonise ce chaos : c'est le regard du poète qui est le fondateur de la *catharsis*. C'est par le regard du poète que le sens est donné aux regards des personnages, mais aussi au jeu de regard des spectateurs (n'oublions pas que nous sommes au théâtre). Finissons cette étude par cette phrase de Starobinski :

*"Nous sommes au théâtre et non pas au tribunal de Dieu. – Le théâtre dont l'existence est un scandale, puisque le poète et les spectateurs usurpent le regard surplombant du Juge et prétendent à leur tour dominer et juger" (Ibid.)*

---

# L'art peut-il se passer de maîtrise technique ?

écrit par JR | 11 décembre 2021



« Quand on veut se mêler de beaux-arts, il faut du goût, et le goût n'admet pas de compromis. » C'est ainsi que Pierre-Joseph-Olivier Chauveau définit le prérequis de l'art non pas nécessairement par la maîtrise technique mais bien par le goût. Cependant, l'art et la maîtrise technique sont intimement liés, de par leur étymologie déjà : art se dit *teknè* en grec ancien et *ars* en latin. Ils ont donc la même étymologie et c'est là tout l'enjeu. Il y a aujourd'hui une réelle ambivalence dans la définition : on parle des arts au sens d'ensemble de techniques et l'on désigne par là les techniciens ou les ingénieurs mais l'on parle également souvent des arts dans ce qu'ils ont de beau, d'où l'appellation « beaux-arts », qui nécessitent eux aussi une grande maîtrise technique. Bien entendu, cette distinction n'est pas récente et c'est l'ancienne distinction entre les arts mécaniques et les arts libéraux. Les arts mécaniques étant ce que l'on appelle aujourd'hui les arts et métiers et les arts libéraux les beaux-arts, à quelques différences près. La distinction entre l'artiste et l'artisan au sens de maître technique date du XVIII<sup>ème</sup> siècle, et Descartes a contribué grandement, tout comme Bacon, à l'avancement de cette distinction. En effet, auparavant, l'artiste était considéré comme un artisan. L'artisan signait ses réalisations et au-delà d'un simple effort de communication, il s'agit d'insister sur le caractère unique de ce qu'il réalisait. La deuxième similitude entre l'artiste et l'artisan repose aussi sur le fait que tous deux ne travaillent que sur commande. Tous deux faisaient un travail utilitaire. L'art, sans but, sans fin précise, est assez récent et naît avec le romantisme au XIX<sup>ème</sup> siècle.

Cette nuance assez récente nous l'avons dit, entre artiste et artisan amène donc à se poser la question des liens entre la maîtrise de techniques et l'art. L'on sait que le technicien ou l'ingénieur maîtrise un ensemble de techniques et l'on pourrait penser que l'artiste, pour peindre sa toile n'a pas besoin de techniques. Nous traiterons donc l'art davantage dans son sens faible, c'est-à-dire les beaux-arts. C'est aujourd'hui la grande question de la redéfinition de l'art qui se pose et si l'artiste n'est plus tenu de respecter les canons des beaux-arts et en particulier de l'art qu'il se targue de maîtriser, il est

possible de se demander si la maîtrise technique est la condition la plus importante (si toutefois il s'agit encore d'une condition) pour réaliser de l'art. Autrement dit, un ignorant peut-il être un artiste ?

Pour répondre à cette question, il convient de s'interroger sur trois points. Le premier est le fait que, bien que cette distinction fût mise à mal par Descartes, l'artiste et l'artisan ont de grandes similitudes et il n'est pas possible de les détacher totalement. Cependant, nous verrons que l'art ne relève pas uniquement d'une maîtrise technique que d'autres prérequis peuvent être attendus pour faire de l'art. Enfin, nous dépasserons les deux points précédents pour se figurer qu'aujourd'hui, la maîtrise technique n'est plus considérée comme condition *sine qua non* et ainsi, l'art sans aucun usage de technique est-il vraiment de l'art ?

L'art a longtemps été perçu comme une continuation de la réalité par des moyens techniques. Durant des siècles, l'art s'est voulu réaliste. Aristote, traite la question de la mimesis et l'applique aux arts. L'homme a un besoin naturel d'imiter et ce besoin est intrinsèque à l'homme. Pour Aristote, l'une des distinctions majeures entre l'homme et l'animal est que l'homme est doué d'imagination et de créativité mais pour pouvoir imaginer, l'homme doit déjà pouvoir imiter. L'œuvre d'art, et Aristote prend l'exemple de l'airain qui est indissociable de la statue, est un ensemble confondu entre matière et forme et l'artiste est celui qui parvient à travailler une matière, dans le but de transformer (au sens littéral), et c'est seulement quand l'artiste a fait cela que la matière, additionnée à la forme que lui a donnée l'artiste (toujours avec un souci de représentation de la réalité) devient une production artistique. Seulement, comme penser qu'il serait possible de représenter la réalité sans maîtrise technique. Après la maîtrise de la perspective en peinture, l'art a été absolument révolutionné. L'on pourrait prendre l'exemple du sculpteur, pour ne pas commettre d'anachronisme quant à la pensée d'Aristote. Quelqu'un qui n'a jamais appris à former une forme à partir de la matière n'a aucune technique et ne pourra en aucun cas réussir à représenter la réalité, ce qui ne constituerait donc pas une production artistique. Pour Aristote, l'art consiste donc à pousser la réalité et celui-ci nous rapproche donc inévitablement de cette dernière. Selon cette conception, l'artiste est donc un véritable artisan, qui crée une œuvre unique et veut son œuvre comme une représentation (et pas une imitation, comme l'a précisé Paul Ricoeur).

L'artiste, pendant longtemps, réalisait des œuvres, car on les lui avait commandées. Cependant, même s'il s'agissait souvent de commandes pour des personnes riches et cultivées et que le peuple ne voyait pas ces œuvres-là, il y avait une réelle promotion de l'art dans la société : avec l'exemple des statues équestres des rois un peu partout en France. Ces statues étaient pour les rois un moyen de « communication » mais il y avait bien sûr une promotion de l'art, que peut être les rois ne soupçonnaient pas mais un paysan qui voyait cela reconnaissait le travail technique que constituait la réalisation d'une telle statue. Autrement dit, la technique a permis pendant des siècles de s'identifier aux œuvres. Cette identification et cette reconnaissance des œuvres a permis de montrer ce qu'était le beau, les gouvernements ne lésinant pas sur les moyens mis en place pour produire du beau. Notre-Dame de Paris a été construite par les meilleurs artisans et ouvriers qui maîtrisaient la technique de leur art à la perfection, cela aurait-il été possible avec des novices ? Louis XVI aurait-il été reconnu à Varennes si sa représentation sur les pièces d'or n'était pas réalisée avec technique dans un but de

représentation de la réalité ? Le traité sur l'art d'Hegel, *l'Esthétique*, insiste sur le fait que toute production artistique est rationnelle et qu'ainsi cette rationalité ne permet pas de confier une œuvre d'art à quelqu'un qui n'est pas raisonnable, autrement dit qui ne maîtrise pas la technique. C'est ainsi qu'Hegel, lui qui a vécu à l'époque romantique, théoriserait de manière assez prémonitoire, une « fin de l'art » ; sans régression certes mais sans progrès nouveau non plus.

Nous avons donc vu que la maîtrise technique est absolument indispensable dans l'achèvement de l'art comme recherche du beau, et ce peu importe l'art. Cette nécessité absolue de maîtrise technique est cependant à nuancer. En effet, il est difficile d'estimer à partir de quel moment l'on « maîtrise » un art. Et de plus, comme nous l'allons voir, de nombreux autres facteurs pour produire de l'art s'ajoutent à cette maîtrise technique.

Toutefois, depuis toujours, l'artiste perçoit son œuvre comme il veut la percevoir. Cela est incontestable et il fait lui-même le jeu des couleurs, des formes, des techniques. Autrement dit, l'artiste combine à la maîtrise technique que nous avons dit indispensable un ensemble de facteurs. Ces facteurs peuvent être le goût, les sentiments, le message que veut faire passer l'artiste. Paul Klee, peintre expressionniste allemand du XX<sup>ème</sup> siècle rappelait que l'artiste avait pour devoir de « rendre visible l'invisible ». L'on pourrait ajouter à cette phrase celle de Paul Valéry, qui décrivait la fonction d'une œuvre d'art en disant : « Une œuvre d'art devrait toujours nous apprendre que nous n'avons pas vu ce que nous voyons. » Ici, il n'est pas nécessairement question de peindre ce qui nous entoure avec réalisme mais bien de faire réaliser des choses au spectateur, choses dont il ne s'était peut-être jamais aperçu. Celui qui regarde *Guernica* de Picasso réalisera la noirceur du monde alors que celui-ci l'a toujours eu sous les yeux. On a donc, après la « fin de l'art » que théorisait Hegel, c'est-à-dire après le romantisme, une valorisation de la subjectivisation du peintre et, *in extenso*, de celle du spectateur. L'intérêt porté au non-respect des canons des beaux-arts et même la transgression de ceux-ci montre un désintéressement de la technique même de l'art. L'artiste n'est plus désormais un artisan qui exerce avec brio le métier qu'il a appris mais bien un expérimentateur qui cherche à transcrire non plus la réalité mais son point de vue subjectif, suivant sa propre technique et selon les codes qu'il aura lui-même choisis.

Il faut absolument distinguer maîtrise technique de non-respect des codes classiques de l'art. L'art, jusqu'au romantisme, s'est mu par des volontés de technicisation des créations artistiques et ainsi ont été créées perpétuellement de nouvelles méthodes de réalisation.

Seulement, ces nouvelles méthodes étaient utilisées sans arrêt dans un but de représentation plus poussée de la réalité et c'est ainsi que l'art s'est achevé pour revenir à Hegel. Cependant, on peut objecter à Hegel que, bien que l'art voulût se renouveler en se détachant des codes classiques, bon nombre de mouvements sont nés pour dénoncer certaines choses comme un ordre social. On peut parler du surréalisme, du dadaïsme, du rock dans la musique. Dali maîtrise l'art de la peinture à la perfection, Ray Charles ne joue pas moins bien du piano que Chopin et maîtrisait très probablement ce dernier. Nietzsche ne définissait pas forcément l'art comme un réalisme absolu mais comme un « complément métaphysique qui rend possible la transcendance de la nature elle-même ». Ainsi, nous pourrions redéfinir l'art, en se libérant partiellement de la définition selon laquelle il s'agit d'une maîtrise d'un ensemble de techniques variées mais bien comme un

dépassement de la maîtrise technique, sans que cette dernière ne soit toutefois oubliée. Ainsi, pour espérer que notre production, transgressive dirons-nous, devienne de l'art, il faut déjà une réelle maîtrise de la technique. L'écrivain ne pourrait pas bien écrire sans avoir lu.

C'est ainsi que l'art doit absolument, comme nous l'avons déjà dit plus haut, relever d'une maîtrise parfaite de la technique mais celle-ci n'est pas la seule condition de l'achèvement de l'œuvre d'art. En effet, la subjectivité de l'artiste est importante et l'idée principale à retenir est que l'artiste ne peut pas transgresser quelque chose s'il ignore cette chose, à savoir la maîtrise technique. Cependant, la logique de subjectivisation poussée à outrance aboutit à un relativisme maladif dans la question artistique, présent partout aujourd'hui.

L'art contemporain est une ode à la subjectivité. Les spectateurs sont coupables quand ce sont eux qui revendiquent les différentes interprétations d'une œuvre alors que l'artiste avait prévu ce qu'il allait faire mais l'artiste est d'autant plus coupable quand lui-même ne savait pas quelle signification il donnerait à l'œuvre et qu'il est même surpris quand il entend l'interprétation d'un spectateur. L'art contemporain, l'art dit moderne, se moque de la technique et traduit beaucoup sur une époque : il prétend transgresser et de ce simple fait, on porte au pinacle cet art inaccessible aux non-initiés. Le fait que la technique soit bien souvent un accessoire dans ces productions « artistiques » a des conséquences terribles. Le spectateur moyen, ne connaissant l'art que par la maîtrise d'un ensemble de techniques, connaissant la définition de l'art en somme, ne pourra pas être touché par une œuvre à la beauté toutesubjective. Pourquoi cette œuvre serait-elle objectivement belle si ce n'est par la maîtrise d'une technique ? Les nouvelles formes d'art pervertissent ainsi le concept même de l'art qui se définit dans son universalité. Comme le dit l'excellent Philippe Muray, l'art contemporain est aujourd'hui montré comme l'achèvement formidable de siècles de maîtrise technique, simplement du fait de sa transgression, à une époque où il est considéré comme réactionnaire de suivre et de perpétuer le génie de notre civilisation : « Les dominateurs sont ceux qui parlent la langue de la transgression parce qu'ils veulent conserver ce qui est et qu'ils croient que ce qui a pu être vrai ».

L'art contemporain se distingue des courants qui ont voulu transgresser précédemment comme le surréalisme, le dadaïsme, le rock dont on parlait plus haut, car celui-ci ne transgresse pas en vue de dénoncer un ordre social ou des valeurs qu'il ne reconnaît plus (ou alors, quand il fait, c'est objectivement compréhensible) mais transgresse en vue d'être accepté par une pseudo-élite. Tout ce mouvement est dû au mépris de la technique, on a fait de l'art quelque chose de banal, de vide, d'absurde, de vulgaire. L'on dit souvent que la vérité émane des enfants, et bien il est splendide de voir un enfant s'émerveiller devant le Grand Palais et se questionner sur un chien géant, réalisé par des ouvriers sous les ordres d'un « artiste ». En effet, le fait que des artistes comme Jeff Koons ne produisent pas leurs œuvres eux-mêmes mais se contentent d'impulser des idées à leurs collaborateurs. Cela suffit à montrer la déchéance moderne de la maîtrise technique dans ce que l'on appelle l'art. Il serait bien trop long d'approfondir cela mais un auteur qui montre très bien que la déconstruction de l'art s'est faite par la déconstruction de la technique est Marc Fumaroli, dans son étude *Paris-New York et retour*. Hegel avait donc partiellement raison quand il théorisait la fin de l'art, partiellement seulement parce qu'il n'envisageait pas de régression de l'art, alors que ce

qui se développe majoritairement aujourd'hui et ce qui est vendu au plus offrant est une véritable régression de l'art, comme construction séculaire sur le plan technique, le plan culturel et le plan civilisationnel.

Nous avons donc vu le lien indéniable entre l'artiste et l'artisan, qui était, dans le temps, presque une confusion. La nécessité de la maîtrise technique pour réaliser une œuvre d'art a été établie clairement dans le premier point. Cependant, bien que la maîtrise technique soit essentielle, d'autres conditions capitales se posent dans la réalisation d'une œuvre d'art, comme le goût ou les sentiments. Cependant, toute la difficulté des conditions est bien la subjectivité. On a bien vu que la notion de beau et la notion de maîtrise se confondaient sans cesse. Lorsqu'on dit universellement d'une œuvre qu'elle est « belle », l'on veut dire que la technique est merveilleusement maîtrisée. Il est évident que chacun n'apprécie pas les œuvres d'art de la même manière mais la force des beaux-arts est que tous perçoivent la chose comme belle, même s'ils ne maîtrisent pas eux-mêmes cet art mais bien parce que le beau n'est pas dissociable d'une technique maîtrisée. Voilà pourquoi l'art contemporain, qui souvent dépourvu de technique et même qui se veut provocateur envers les canons des beaux-arts n'est pas accessible. L'art contemporain ne serait pas aussi promu s'il n'était pas accompagné de cette idéologie relativiste qui prétend que chacun peut avoir une interprétation différente de l'œuvre d'art. Cela est faux, comme dit plus haut, car le véritable artiste, celui qui ne fait pas faire ses œuvres par quelqu'un d'autre, sait où il va, sait ce qu'il veut, et veut faire passer un message précis et il est faux de penser que le spectateur peut décider du message qu'a voulu faire passer l'artiste. La critique de l'art contemporain est d'autant plus actuelle que celui-ci n'est paradoxalement pas du tout accessible, car il est réalisable par tous, il est faux que n'importe qui puisse s'improviser artiste et l'artiste doit nécessairement avoir appris la maîtrise de la technique de son art pour le réaliser ou pour tenter de le dépasser. Ce que nous pourrions appeler aujourd'hui le nihilisme artistique ne touche pas encore toutes les formes d'arts mais nous pourrions nous demander si cette déconstruction pourrait s'opérer pour différentes formes d'art, comme l'art politique.

Jean-Roch